

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
LIETTE LEMAY

« *DANS CES BRAS-LÀ* ET *L'AMOUR*, ROMAN DE CAMILLE LAURENS :
L'ÉCRITURE COMME LIEU DE DÉSIR, DE RÉCONCILIATION
ET D'IDENTITÉ »

NOVEMBRE 2005

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

REMERCIEMENTS

Je souhaite exprimer ma vive reconnaissance à ma directrice Madame Hélène Marcotte, qui a accepté avec bienveillance de me superviser pendant toute la durée de ce long périple. Son accueil, son soutien intellectuel tout autant que son amitié m'ont permis, après tant d'années, de revenir mener à terme ce mémoire avec davantage d'assurance.

À l'origine de ce retour aux études se trouve l'*objet de mon désir*, mon conjoint Alain, sans qui je n'aurais jamais pu rêver de finaliser ma maîtrise. Je le remercie du fond de mon cœur pour son inlassable confiance en moi et son immense générosité, qui m'ont fourni l'ardeur nécessaire à la réalisation d'un tel projet.

Et merci enfin à ce petit être humain qui, de l'intérieur, m'a accompagnée pendant les derniers mois d'écriture en favorisant lui aussi, à sa façon, l'éclosion de ce travail...

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
TABLE DES MATIÈRES.....	iii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I : L'HYSTÉRIE OU LA PART MANQUANTE : LA REVENDICATION D'UNE IDENTITÉ FÉMININE....	10
1.1 : <i>Dans ces bras-là</i> et <i>L'Amour, roman</i> : une mise en forme hystérisante...	15
1.2 : Identité défaillante et narcissisme imaginaire.....	18
1.3 : Une rencontre lacunaire avec le père.....	23
1.4 : Être le phallus qui comble : une identification au père désirant.....	28
1.5 : Les fiancés de l'enfance : des corps désirants.....	28
1.6 : Le premier amour : une image de soi.....	30
1.7 : Le mari : la jouissance d'un corps à corps mortifère.....	34
1.8 : L'amant : une quête d'identité sexuelle.....	40
1.9 : Le fils ou l'accomplissement d'une identité féminine.....	44
CHAPITRE II : LE PARADIS PERDU : LES TRACES SYMBOLIQUES DE LA CASTRATION.....	49
2.1 : Le motif de la porte : la tentation de l'inceste.....	52
2.2 : Le motif de l'écran : l'envers refusé du décor.....	57
2.3 : Le motif de la fenêtre : la transparence d'un regard de désir.....	59
2.4 : Le motif du tiroir : la réclusion forcée.....	64
CHAPITRE III : LE PROCESSUS D'ÉCRITURE : ÉMERGENCE D'UN CORPS-POUR-SOI.....	73
3.1 : La mise en échec d'une naissance.....	75
3.2 : L'invention de soi : la place du nom.....	82
3.3 : Le parcours généalogique : l'inscription du sujet dans une lignée.....	85
3.4 : Émergence d'une nouvelle forme d'écriture.....	90
3.5 : Un « Je » en devenir.....	92
CONCLUSION.....	94
BIBLIOGRAPHIE.....	109

INTRODUCTION

Les mots ont presque tous de riches personnalités, à la fois généreuses et fuyantes, on ne sait jamais tout d'eux, et c'est pourquoi on les désire. Bien sûr, on trie un peu, certains n'éveillent pas grand-chose en nous, ils ne nous disent rien, alors on passe sans s'arrêter. Mais ne nous leurrons pas : comme dans la relation de séduction, on démêle mal qui choisit et qui est choisi, les mots sont très forts à ce jeu-là¹.

Au seuil des années 1990, s'amorce une nouvelle carrière littéraire pour l'agrégée de lettres Laurence Ruel qui publie en France, sous le pseudonyme de *Camille Laurens*, un premier récit narratif intitulé *Index*. Cette parution constitue le point de départ d'une tétralogie romanesque dont chacun des chapitres qui la compose prend pour titre, dans un ordre successif, les lettres de l'alphabet. En 1992 paraîtra *Romance* puis, en 1994, *Les travaux d'Hercule*. *L'Avenir* viendra clore le cycle quatre ans plus tard. De A jusqu'à Z, les lettres vont inspirer l'auteure en lui suggérant les mots, puis les mots à leur tour façonnent et engendrent les récits, tels des chapitres de vie, ceux-ci exhumant invariablement les fils souterrains d'une thématique de l'identitaire par d'ingénieuses mises en abyme. Ainsi, dans *Index*, la narratrice prénommée Claire se trouve bouleversée par la lecture d'un roman dont l'intrigue reflète indubitablement les soubresauts de sa

¹ Camille LAURENS, *Le grain des mots*, Paris, P.O.L, 2003, p. 10.

propre vie. Or, l'auteure de ce roman dans le roman se nomme... Camille Laurens. Pourtant, le doute, propre à tout lecteur de récit autobiographique, obsède le personnage :

Et si elle s'était trompée? Et si *Index* était sans rapport avec elle? Et si toute cette histoire était arrivée à d'autres gens, en d'autres lieux, en d'autres temps? Et si toute cette histoire était arrivée à une femme inconnue nommée Camille Laurens qui aurait décidé de s'en *affranchir* en la racontant, à moins qu'elle n'ait simplement, comme c'est le cas souvent dans les livres, tout inventé²?

Plus qu'un simple pseudonyme d'auteur, le nom de *Camille Laurens* réfère dès lors tout autant à des personnages de fiction; il n'a de cesse de se métamorphoser pour endosser de multiples visages, enclenchant le dispositif autofictionnel. Après tout, l'index n'est-il pas aussi le doigt par lequel désigner autrui?

Le maître mot, celui qui nous guidera dans l'analyse de l'œuvre, est ainsi tiré du premier roman de l'écrivaine : « affranchir ». « Affranchir » ne délimite-t-il pas bien, en effet, la visée ultime de toute fiction, qui est de « délivrer de tout ce qui gêne³ »? À travers les interrogations du personnage qui se voit comme en un miroir confronté à sa propre histoire, se trouve la question centrale de toute l'œuvre à venir qui est de savoir, en tout récit, qui parle.

Quoi qu'il en soit de ces chassés-croisés identitaires, il demeure que le masque que procure la fiction permet jusqu'ici à l'auteure d'exposer les interrogations qui l'animent, tout en demeurant elle-même confortablement en retrait, toute pudeur préservée du regard inquisiteur du *lecteur-limier*. Et puis, « un roman, au fond, c'est

² Camille LAURENS, *Index*, Paris, P.O.L, p. 223. C'est nous qui soulignons.

³ Paul ROBERT, *Le nouveau petit Robert*, Paris, Éditions Le Robert, 1993, p. 39.

mieux qu'un malheur vrai : arrive plus facilement le moment où, c'est le cas de le dire, on s'en dé-livre⁴ »...

En 1995, les éditions P.O.L publie cependant un nouvel opus au registre narratif distinct, *Philippe*, dans lequel l'auteure, qui cette fois se pose en tant que femme et mère, expose sans pudeur la souffrance morale causée par le deuil de son fils, décédé tout juste après sa naissance en 1994. Composé de quatre courts chapitres au titre éloquent, le récit retrace le parcours affectif de la séparation filiale : *Souffrir, Comprendre, Vivre, Écrire*. Cette division semble porteuse de sens en ce qu'elle définit clairement l'orientation que prendra l'écriture de Laurens. Comme pour se *dé-livrer* de son histoire, la romancière empruntera désormais, en effet, un registre d'écriture plus intimiste.

La dernière partie du récit, intitulée *Écrire*, devient ainsi le chapitre-charnière, celui par lequel la fiction narrative cède le pas à la sphère privée, et établit une passerelle entre, d'une part, le monde affectif de l'auteure et le regard du lecteur qui se trouve maintenant *engagé* dans la douleur par ce don d'autrui et, d'autre part, entre le cycle romanesque du début des années 1990 et les œuvres d'autofiction subséquentes que sont *Dans ces bras-là*⁵ et *L'Amour, roman*⁶ :

Tout écrivain a une phrase impossible. Pendant longtemps, pour moi, la phrase impossible a commencé par *Je*. [...] Jusqu'ici, j'ai toujours trouvé impensable, ou, pour mieux dire, impraticable, d'écrire *Je* dans un texte

⁴ Camille LAURENS, *Index, op. cit.*, p. 197.

⁵ Camille LAURENS, *Dans ces bras-là*, Paris, P.O.L, 2000, 296 p. C'est à cette édition que nous nous référons tout au long de notre mémoire. Les références ultérieures seront indiquées par la seule mention D- suivie du numéro de la page.

⁶ Camille LAURENS, *L'Amour, roman*, Paris, P.O.L, 2003, 268 p. C'est à cette édition que nous nous référons tout au long de notre mémoire. Les références ultérieures seront indiquées par la seule mention AR- suivie du numéro de la page.

destiné à être publié, rendu public. *Je* est pour moi le pronom de l'intimité, il n'a sa place que dans les lettres d'amour.

J'écris pour dire Je t'aime. Je crie parce que tu n'as pas crié, j'écris pour qu'on entende ce cri que tu n'as pas poussé en naissant – et pourquoi n'as-tu pas crié, Philippe, toi qui vivais si fort dans mes ténèbres? J'écris pour desserrer cette douleur d'amour, je t'aime, Philippe, je t'aime, je crie pour que tu cries, *j'écris pour que tu vives*. Ci-gît Philippe Mézières. Ce qu'aucune réalité ne pourra jamais faire, les mots le peuvent. Philippe est mort, vive Philippe. Pleurez, vous qui lisez, pleurez : que vos larmes le tirent du néant⁷. (C'est nous qui soulignons)

Le pouvoir des mots en tant que sources de vie est donc mis en évidence. Écrire *Philippe*, c'est encore une fois le mettre au monde, le recréer, mais c'est aussi parvenir à le garder en vie. L'auteure se voit donc investie de pouvoirs quasi divins et par sa plume naissent les mots qui donnent corps à la mémoire du cœur. Mais encore faut-il interpellier le lecteur et solliciter sa compassion, parce que sans le regard que ce dernier est susceptible de poser et d'offrir, sans sa considération attentive, le dévoilement de soi par l'écriture apparaît voué à l'impasse : « La lecture pose aussi la question de l'amour – de l'amour et de la haine. De quoi est-on capable, quand on lit? Comme lecteur, qu'est-ce qu'on peut donner? » (AR-244), d'interroger Laurens, en réponse à un critique mal intentionné qui lui reproche de surexposer sa souffrance. L'auteure et son lecteur ont donc partie liée, ils forment un duo par lequel se révèle possible une certaine forme de renaissance. Animée par le désir autobiographique, Laurens s'inscrit, avec *Philippe*, dans une tentative de rétablir, par l'écriture même, son lien déchu avec un être cher, et les mots à cet égard se substituent au manque, puis se conçoivent en tant que fils re-conducteurs du lien à l'autre aussi bien que du lien à soi.

⁷ Camille LAURENS, *Philippe*, Paris, P.O.L, 1995, p. 74-75.

Par ce récit de vie, s'amorce donc un nouveau cycle d'où émerge l'espérance d'une parole transcendante, propre à repousser la réalité de la mort et à prolonger dans l'imaginaire l'attachement à l'Autre. Le discours narratif se transmue dès lors pour devenir en définitive l'écriture du manque symbolique où l'on assiste à une tentative de re-création fantasmatique du lien fusionnel déchu. En effet, puisque la psychanalyse nous apprend que le lien à l'enfant constitue, pour la mère, le prolongement même de son lien œdipien (l'enfant prenant place, dans l'équation symbolique freudienne, de phallus), perdre l'enfant équivaut à perdre l'objet, et cette rupture engage la nécessité psychique de retrouver cette béatitude symbiotique par laquelle pourra être réparée l'image altérée.

Nous croyons que c'est là ce que suggère le titre même du cinquième roman de Laurens, *Dans ces bras-là*, par lequel l'écrivaine accède à une reconnaissance tant publique que critique et se voit décerner le prix Femina en 2000. Si l'auteure renoue ici avec le genre romanesque, ce n'est que pour mieux confondre ses lecteurs : le récit est en effet truffé de références à la vie même de l'écrivaine, et le caractère autofictionnel de l'œuvre est pleinement assumé :

Le personnage est vrai. Il correspond à mon paysage mental. On peut parler de vérité psychologique. Tout ce qui est raconté n'est pas exact, ce n'est pas une psychanalyse sauvage dans laquelle je livrerais tout, je ne jette pas des morceaux de moi sur le papier, je choisis les éléments et construis par l'écriture. Voilà pourquoi il s'agit d'un roman. Mais tout est juste par rapport à moi⁸.

⁸ Lise LACHANCE, « Le roman du désir », *Le Soleil*, 25 novembre 2000, p. C-1.

Ainsi, « la vérité est dans les trous » et « dans ce va-et-vient entre le « je » et le « elle », entre la fiction et la réalité⁹ ».

Qu'importe que tels détails du discours s'inscrivent dans la vie même de l'auteure ou naissent de l'effervescence de son imagination. Nous privilégions une approche qui redonne davantage sa juste place aux signifiants et qui présuppose que les mots choisis aléatoirement et les images ainsi générées portent en eux cette capacité à véhiculer le Sujet de l'inconscient, et sont propres à révéler l'auteure à elle-même, plus que ne le ferait sans doute une minutieuse tentative d'auto-analyse du seul réel. À ce *jeu-là*, laissons donc parler les mots de l'autofiction, plus forts à traduire le fantasme à l'œuvre dans l'œuvre et à vaincre les résistances inconscientes.

Les objectifs que nous poursuivrons viseront donc à explorer ces *trous* dans le discours narratif, révélateurs de l'image altérée qu'a la narratrice d'elle-même. À cet égard, il nous est apparu que la psychanalyse littéraire s'avérait la théorie la plus apte à rendre compte du manque symbolique. En tant que pur effet de la castration, celui-ci apparaît comme le fil d'Ariane de notre corpus, lequel se composera de *Dans ces bras-là*, roman du désir des hommes ainsi que de *L'Amour, roman*, qui reprend quant à lui le thème de la perte, cette fois-ci celle d'avec le mari, que la narratrice cherche à saisir rationnellement pour mieux s'en *affranchir*.

⁹ http://www.fnac.net/le_cafe_litteraire_2001/html/camille_laurens_interview.html, (page consultée le 21 août 2003)

Nous consacrerons notre premier chapitre à l'étude des images récurrentes exprimant la faillite identitaire de Camille, qui émergent symboliquement de sa parole hystérisante et s'articulent entre elles pour témoigner d'un rapport à l'Autre axé sur le besoin de se reconnaître dans son regard. Cette partie se référera principalement au discours de *Dans ces bras-là*, qui nous semble susceptible d'exprimer davantage l'errance affective du personnage féminin, à travers le type de relations qu'il entretient avec son père et les hommes qui jalonnent son parcours de vie. Puis, dans un second chapitre, nous tenterons de cerner selon quelles modalités s'exprime la castration, puisque que c'est de la négation de celle-ci que surgissent les métaphores du manque, témoins imagés d'un désir refoulé. Nous saisirons en quoi des signifiants comme ceux de la porte, de l'écran, de la fenêtre et du tiroir disent avec éloquence la perte initiale jamais assumée et le désir fusionnel qui en découle. Enfin, dans le troisième et dernier chapitre, nous analyserons la structuration inconsciente des textes qui laisse transparaître un nouveau rapport à l'écriture, celui-ci étant particulièrement observable à même *L'Amour, roman*, récit du deuil par lequel apparaissent les germes d'un « Je » en devenir.

Il nous faudra d'emblée expliquer ce que signifie le concept de castration, car c'est autour de lui que s'articule la problématique hystérique. Nous le définirons au sens psychanalytique du terme, tel qu'entendu chez le garçon et chez la fille, et en préciserons les sens freudien et lacanien, ce qui nous permettra d'analyser la structuration inconsciente du texte qui se lit à même le désir de la narratrice : être ou avoir le phallus, cet emblème de tout ce qui assure le plaisir. Par la suite, puisque la castration « constitue pour l'inconscient le prototype psychique de toutes nos pertes » et qu'elle « relaie les

dramas du passé (naissance qui m'a castré du ventre maternel, sevrage qui m'a castré du sein/lait, maîtrise des sphincters qui me castré de mes produits internes¹⁰ »), il nous faudra démontrer que, dans les œuvres analysées, se rejouent ces traumatismes inconscients. Nous souhaitons montrer plus précisément que le texte, par l'intermédiaire du personnage féminin, laisse entrevoir un refus inconscient de la castration. Prenant appui en particulier sur certains ouvrages du psychanalyste Juan-David Nasio¹¹, notre analyse s'efforcera en effet de démontrer que Camille, en tant que femme-objet avide du regard des hommes et hystérique vouée à la douleur de l'insatisfaction, a fait échec à la castration symbolique et que conséquemment elle se voit prise dans un continuel désir de s'appropriier le phallus. Être symboliquement castré, cela signifie de la part du sujet qu'il accepte de vivre la perte et renonce à posséder la mère, premier objet de son désir inconscient. À l'inverse, se refuser au joug de la castration symbolique implique qu'inlassablement, il reproduise à travers ses relations aux autres ce troublant désir de se les approprier, de les consommer en tant qu'êtres substitutifs du corps de la mère. C'est bien là, nous semble-t-il, que se trouve le conflit psychique dans l'écriture de Laurens : les représentants masculins des œuvres se voient ardemment désirés en tant que représentants du phallus, et cela est vrai tant pour les figures du psychanalyste, de l'amant, du père, etc., que pour la figure du fils, mort-né, et sujet à lui seul de tout un récit.

¹⁰ Jean BELLEMIN-NOËL, *La psychanalyse du texte littéraire, introduction aux lectures critiques inspirées de Freud*, Paris, Nathan, 1996, p. 23.

¹¹ J.-D. NASIO, *Le plaisir de lire Freud*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2001, 160 p.; *L'hystérie ou l'enfant magnifique de la psychanalyse*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2001, 253 p.; *Enseignement de 7 concepts cruciaux de la psychanalyse*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2001, 303 p.; *Cinq leçons sur la théorie de Jacques Lacan*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2001, 241 p.

D'autre part, puisque procéder à l'analyse de la structure inconsciente du texte exige de l'analyste qu'il soit à l'affût du réseau d'images obsédantes, tels que Charles Mauron¹² l'a enseigné, nous nous appliquerons à faire ressortir les métaphores récurrentes prises en tant que mécanismes de condensation. De cette façon, nous espérons en arriver à saisir le désir latent qui s'inscrit dans le discours.

¹² Charles MAURON, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel : introduction à la psychocritique*, Paris, J. Corti, 1980, 380 p.

CHAPITRE I

L'HYSTÉRIE OU LA PART MANQUANTE : LA REVENDICATION D'UNE IDENTITÉ FÉMININE

Je suis l'homme. N'est-ce pas merveilleux? un homme qui s'avance et qui dit : je suis l'homme. Il faudrait pouvoir se tenir en face, rencontrer ses yeux et dire : je suis la femme. Rien d'autre – simplement ceci, tel que je vous le dis maintenant, tel que vous l'entendez : je suis la femme.

Pas si simple, n'est-ce pas? Moi Tarzan, toi Jane, pas si simple. Si on pouvait se nommer, si on savait se présenter dans l'évidence de son sexe, dans la certitude de son être, dans le rayonnement de cette double vérité – moi et l'autre, l'autre et moi – on n'écrit pas, il n'y aurait pas d'histoire, pas de sujet, pas d'objet.

Je n'écirais pas, si vous étiez l'homme. Je vivrais peut-être¹³.

Aborder cette déconcertante énigme qu'est l'hystérie féminine ne va pas sans susciter bon nombre de clichés éculés, d'images sclérosées qui biaisent le discours et enferment le sujet qui en est atteint dans une représentation tout aussi inexacte que suspecte. C'est que la souffrance identitaire qu'elle suppose et les éclats affectifs qu'elle

¹³ Camille LAURENS, *Dans ces bras-là*, op. cit., p. 183-184.

provoque alimentent les esprits depuis des siècles : il semble admis que les Égyptiens furent les premiers à s'y intéresser, bien avant Hippocrate qui, au 1^{er} siècle avant J.-C., s'appuya sur la science étymologique pour formuler sa singulière hypothèse qui alla marquer l'histoire. Provenant du terme grec *hysteron*, qui signifie « utérus », la matrice féminine fut en effet envisagée par le célèbre médecin de l'Antiquité comme un être vivant autonome, apte à migrer dans le corps de la femme pour se loger dans son cerveau, provoquant douleurs et crises... d'hystérie. Aussi saugrenue que soit cette thèse, elle demeure ancrée dans l'imaginaire collectif et contribue sans doute à entretenir cette vision d'une femme en perte de contrôle d'elle-même, vociférant et exhibant son mal-être à tout venant. Mais s'il est vrai que cette supposition teinte encore aujourd'hui notre perception, les symptômes mêmes de cette forme de névrose n'ont cessé de changer et de se redéfinir. De l'exubérance de leurs manifestations d'antan, il n'est resté que peu de choses, et s'ils sont aujourd'hui plus difficiles à cerner, c'est sans doute qu'ils se vivent davantage de l'intérieur.

C'est à une acception plus contemporaine de cette pathologie, à laquelle nous devons les fondements même de la psychanalyse, que nous recourons quant à nous, telle que Freud l'a élaborée au fil de sa pratique et qu'il spécifie comme un type de névrose « caractérisée par le polymorphisme de ses manifestations cliniques¹⁴ » qui amène le moi du sujet à se défendre contre une représentation psychique intolérable. Si les troubles de comportements qui affectent la personnalité hystérique apparaissent plutôt à l'adolescence ou à la suite d'un événement traumatisant, son origine remonte pourtant au stade phallique du développement de l'enfant et serait imputable à l'angoisse qu'éprouve

¹⁴ Roland CHEMAMA, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse, 1995, p. 130.

le garçon face à la menace de castration ou à l'horreur de la petite fille lorsqu'elle découvre, quant à elle, le manque dont elle est affligée. Traiter de l'hystérie, c'est donc avant tout tenter de rendre compte d'une absence, celle d'un trait spécifiquement féminin qui soit propre à circonscrire l'inconscient de la femme :

L'irruption de la différence des sexes dans un monde jusque-là idéalement phallique de l'enfance laisse le sujet qui « sait » qu'il est une fille en manque d'identité dans le même temps où il est confronté au manque dans l'Autre. On pourrait dire que l'irruption de la différence des sexes dans le monde prive la fille d'une existence jusque-là fondée sur l'identité sexuée et sur la garantie d'un Autre idéalement phallique et digne d'amour¹⁵.

Lorsque Freud élabore sa théorie, il émet en effet l'hypothèse que pour l'enfant, garçon ou fille, la possession de l'attribut mâle en tant qu'objet de pouvoir est universelle. Selon lui, aux yeux de l'enfant dont le développement psychique se situe au stade phallique, tout le monde détient, non pas le membre viril, « mais l'idole du pénis, la fiction d'un pénis puissant chargé d'une extrême tension libidinale, [...] que la psychanalyse conceptualise sous le vocable de *phallus*¹⁶ ». Cette croyance enfantine est tellement puissante que, si le garçon découvre visuellement l'absence d'organe pénien qui caractérise la petite fille, il préfère nier cette différence et se met plutôt à croire qu'elle en a un elle aussi, mais qu'il est encore petit. Plus tard, lorsqu'il est mis en présence du manque chez sa propre mère, il y associe avec effroi l'interdiction du père et la menace d'être châtré s'il ne se détourne pas de son premier objet d'amour. Ainsi l'enfant mâle, désireux de sauvegarder ce phallus qui le caractérise, brise à regret le lien

¹⁵ Claude-Noëlle PICKMANN, « L'hystérie et le ravage », dans *Actualité de l'hystérie*, Paris, Eres, 2001. [<http://www.apres-coup.org/mt/title/L%20hysterique%20et%20le%20ravage.pdf>], (page 13, consultée le 10 mai 2005).

¹⁶ J.-D. NASIO, *L'hystérie ou l'enfant magnifique de la psychanalyse*, op. cit., p. 76.

fusionnel imaginaire qui l'attache à sa mère, résolvant ainsi le complexe d'Œdipe qui le maintenait dans une triangulation amoureuse.

Pour la petite fille, l'enjeu sera cependant tout autre, car elle devra plutôt parvenir à assumer cette *béance* qui la caractérise. Et si l'angoisse qui surgit lorsqu'elle se découvre démunie n'est certes pas liée à la crainte d'être châtré, le psychiatre et psychanalyste J.-D. Nasio, comme avant lui Freud, soutient cependant qu'

il existe bel et bien un fantasme féminin de castration, dans lequel la castration n'est donc pas une menace, mais un fait déjà accompli. Dans son fantasme, la fille n'a pas l'idée du pénis, mais d'un phallus qu'on lui a volé, et elle n'a pas non plus l'idée du vagin comme cavité positive, mais du manque d'un phallus qui aurait dû être là¹⁷.

Selon Nasio, ce déni de la fille face à l'évidence de son manque induit le drame de l'hystérique qui devra dès lors composer avec une identité sexuelle non définie. En effet, la question que pose à l'Autre le sujet qui hystérise vise à le définir en tant qu'homme ou femme. Parce qu'il ne sait pas, il cherche dès lors la réponse à sa question auprès des hommes et des femmes avec qui il entre en relation. Le parcours affectif de l'hystérique l'amène à se positionner inlassablement dans la béance de celui ou de celle qu'il veut séduire et, cherchant à combler cette part manquante qu'il sait si bien repérée, il n'aura de cesse de s'ajuster au désir de cet Autre, d'où cette lancinante demande qui surgit de son inconscient, comme un appel à *être* par lequel il vise à se définir, à se créer : « *Dis-moi qui je suis et je tenterai d'être ce que tu me dis que je suis* », pourrait-il formuler. En somme, ce moi névrotique qui ne parvient pas à assumer son propre manque se constitue en tant que phallus pour autrui : être un objet d'amour, le seul valable, celui qui comble,

¹⁷ *Ibid.*, p. 78.

tel est l'impérieux désir de l'hystérique. Mais aussi bien, désirer quelqu'un, c'est toujours désirer que l'Autre nous désire...

C'est bien de ce lien fantasmatique avec autrui, envisagé comme celui par qui la réponse identitaire peut advenir, que provient la souffrance de l'hystérique. L'Autre de son fantasme, indépendamment de son sexe, est inévitablement perçu comme détenteur de la vérité de son être propre. Il est en quelque sorte consommé en tant qu'il peut apporter une réponse, pour être aussitôt rejeté s'il se montre inapte à le faire. Notre analyse reposera donc sur la prémisse suivante selon laquelle :

l'hystérie n'est pas comme on le croit habituellement une maladie affectant un individu, mais l'état malade d'un rapport humain qui assujettit une personne à une autre. L'hystérie est avant tout le nom que nous donnons au lien et aux nœuds que le névrosé tisse dans sa relation avec autrui à partir de ses fantasmes¹⁸.

Cet insidieux rapport imaginaire à l'Autre condamne l'hystérique à évoluer dans une suite de relations souvent insatisfaisantes, vécues sur le mode de la répétition et qui inscrivent le sujet dans une trajectoire névrotique :

les proches qu'il aime ou qu'il hait remplissent pour lui le rôle d'un Autre insatisfaisant. [...] qu'il s'agisse du pouvoir de l'autre ou de la faille dans l'autre, que ce soit avec l'Autre de son fantasme ou avec l'autre de sa réalité, ce sera toujours l'insatisfaction que le moi hystérique tiendra à retrouver comme son meilleur gardien¹⁹.

¹⁸ *Ibid.*, p. 19.

¹⁹ *Ibid.*, p. 21.

1.1 *Dans ces bras-là* et *L'Amour, roman* : une mise en forme hystérisante

La trame narrative de *Dans ces bras-là*, qui s'élabore en quelque sorte comme une succession de *chapitres affectifs* par lesquels le personnage de Camille expose les liens et les *leurre*s qui l'ont attachée aux différents hommes de sa vie, n'est pas sans mimer cette enfilade de rencontres décevantes avec l'Autre propre à l'hystérique. Nous pouvons y dénombrer près d'une dizaine de figures masculines posées en alternance, comme autant d'aventures amoureuses ou affectives interrompues, voire insatisfaisantes. La structure du texte apparaît en outre *répétitive* en elle-même, puisqu'on ne peut observer de progression d'un point A jusqu'à un point B, lequel serait posé comme terme d'une trajectoire définie, à la manière de toute structure romanesque traditionnelle. L'hystérique évolue ainsi d'un corps désirant à un autre, et nous constatons que l'écriture va de même. Le père, l'éditeur, le fiancé, le professeur, le mari, l'amant, le correspondant, l'acteur... les figures masculines se succèdent au fil des années de vie de Camille, et de la même manière le texte reproduit la trajectoire hystérique du personnage.

Par ailleurs, le signifiant *Carnet de bal*, qui est le titre du roman que présente à son éditeur le personnage de Camille, suggère éloquemment la « valse amoureuse » de l'hystérique, ce mouvement circulaire qui la mène d'un cavalier à un autre pour la ramener inmanquablement à sa solitude. La description du procès d'écriture telle qu'élaborée par la narratrice elle-même en témoigne :

Ce serait après un grand bal dont, *passant de bras en bras*, j'aurais malgré l'ivresse tenu à jour et conservé le carnet, et l'on pourrait y reconnaître, au fil des pages, des danses et des noms, le défilé irrégulier des cavaliers, bien sûr, leur manière propre, leur allure, mais surtout, dessinée par le mouvement même du tourbillon, allant de l'un à l'autre, prise, laissée,

reprise, embrassée, le cœur battant, *la figure floue* et chavirée de la danseuse, en vue cavalière (D-17. C'est nous qui soulignons).

La métaphore de la danse, à laquelle recourt ici la narratrice qui passe « de bras en bras », nous réfère à première vue à la multiplicité des rencontres, mais corrobore surtout notre intuition première, qui tendait à octroyer au titre même du roman le désir inconscient qui insiste : être *dans ces bras-là*, évoque splendidement la nostalgie d'une complétude originelle qui pousse le sujet à tenter dans l'imaginaire de remplir sa béance, de colmater son manque-à-être. L'entreprise d'écriture consiste donc à réparer l'image altérée de l'après-castration. En outre, l'expression même « dans ses bras-là » renvoie à un double sens : être dans les bras d'un amoureux tout aussi bien que dans ceux de la mère.

Enfin, la structure qui divise le roman en deux parties distinctes, faisant alterner les chapitres de manière que soient présentés les hommes qui appartiennent au passé ou à la déception et ceux qui mettent en scène l'Inconnu, cet « homme idéal » que Camille *doit* séduire et à qui elle attribue un savoir particulier sur elle, semble porter en elle-même le clivage entre les puissants et les impuissants :

Dès lors, il n'y eut plus pour moi [...] que deux sortes d'hommes : ceux dont je parlais, dont je faisais revivre l'histoire à travers moi, et celui à qui je parlais, dont j'attendais qu'il donne une suite à l'histoire, ou, peut-être, *qu'il me fasse revivre*. Oui, il n'y eut plus au monde que deux sortes d'hommes : les autres, et lui... (D-29. C'est nous qui soulignons).

L'attente passive appartient au domaine de l'imaginaire, puisque cette incarnation de l'Autre idéal, cet inconnu provenu de nulle part ailleurs que du fantasme de Camille, est perçue par elle comme apte à la réanimer, à lui *redonner la vie*. Le recours à l'hyperbole

semble faire écho à la mère nourricière des origines, ce premier objet d'amour chargé d'assurer la survivance du nourrisson, en même temps qu'à la toute-puissance d'un dieu détenteur du don de vie. La force de l'image nous laisse bel et bien comprendre que « l'hystérique invente et crée ce qu'il perçoit²⁰ »...

L'Amour, roman rompt également avec une structure linéaire traditionnelle, aussi s'avère-t-il peu aisé de résumer ce roman, qui n'appartient d'ailleurs à la catégorie romanesque que par son titre. En effet, nulle mention de genre n'apparaît dans les pages liminaires, tel un écho au *flou* identitaire de la personnalité hystérique qui méconnaît ce qu'elle est. L'identité textuelle, quant à elle, émerge peu à peu de l'agencement de plusieurs voix narratives, déterminant ainsi sa nature changeante. En somme, puisque le sujet hystérique est tout entier habité par l'incertitude de son identité sexuelle, de même la narration se plie à de multiples voix. La narratrice, dont le prénom de Camille sied autant à un homme qu'à une femme, est en fait un pseudonyme destiné à camoufler une autre parole, celle de Laurence Ruel. Et si ce prénom fictif constitue certes la voix en premier ressort, celle qui porte au jour les affects passés, il est aussi vrai d'affirmer que les nombreuses maximes tirées des œuvres de La Rochefoucault qui tissent la toile en arrière-plan, de même que les paroles de chansonniers qui disséminent à leur façon d'autres portions de l'inconscient, constituent autant d'identités narratives propres à révéler l'effet de désir.

Cet imaginaire multiforme se traduit encore par la filiation et l'adéquation affective entre Camille et les diverses instances féminines dont le récit retrace le

²⁰ J.-D. NASIO, *L'hystérie ou l'enfant magnifique de la psychanalyse*, op. cit., p. 22.

parcours : l'arrière-grand-mère, la grand-mère et la mère de Camille sont autant de visages de la narratrice elle-même. À travers le télescopage des générations, c'est un seul et même personnage en quête de lui-même qui adresse sa demande identitaire, en invoquant ces autres entités, les femmes de sa famille, comme témoins. Mais dans le signifiant « *famille* » il y a « *faille* », et cette faille, cette *béance* peut-être, s'inscrit chez toutes les substituts féminins du texte...

1.2 Identité défailante et narcissisme imaginaire

Pour investiguer plus avant le discours qui nous occupe, nous recourrons à la théorie lacanienne du stade du miroir, considéré comme formateur de la fonction du *Je*, et dont nous exposons ici un bref résumé. Pendant les premiers mois de sa vie, l'enfant qui ne s'inscrit pas encore dans le langage ne possède pas le degré de maturité nécessaire qui lui permettrait d'établir une distinction entre lui et le monde extérieur. Il ne peut donc avoir une image unifiée de son corps et, vivant en parfaite symbiose avec sa mère, il perçoit cette condition comme le signe d'une toute-puissance. Le stade du miroir, qui intervient généralement entre six et dix-huit mois, peut être considérée comme une étape cruciale dans son développement psychique : apercevant sa mère dans un miroir, l'enfant capte également son propre reflet et est fortement saisi par cette image unifiée de lui-même. Ce qu'il voit à cet instant crucial n'est pour lui, en quelque sorte, qu'une simple excroissance du corps maternel et il pressent du coup que sa bienheureuse toute-puissance n'est qu'un leurre. Bien que cette phase en soit une de désillusion, il s'agit également de la mise en place de la première ébauche du moi. À cet instant précis, son moi est alors comparable à une ligne qui tracerait le contour de son corps, nommée *moi-*

épure. C'est sur cette charpente initialement vide que viendront se greffer toutes les identifications secondaires subséquentes. Mais la conséquence psychique de cette nouvelle perception sera majeure et se répercutera tout au long de la vie du sujet, qui n'aura de cesse, en raison de cette incessante intrication du moi et des images qu'il absorbe, de se chercher lui-même à travers l'image spéculaire que l'autre lui renvoie : « s'agissant du moi, la distinction intérieure/extérieure est abolie : le moi se loge là, dans l'image apparemment extérieure, par exemple celle de mon semblable, plutôt que dans le sentiment conscient de moi-même²¹ ». Ce que nous souhaitons maintenant illustrer, c'est que ces « répercussions » s'avèrent observables dans l'écriture de Laurens, les hommes y apparaissant vraisemblablement comme un lieu d'aliénation pour l'hystérique Camille, qui cherche en eux la clé de son être.

Établissant en effet les conditions de son projet d'écriture, la narratrice affirme d'emblée l'impossibilité, voire l'incongruité qu'il y a pour elle de tenter d'investir d'autres objets que le masculin, tel un courant inconscient qui détermine et oblige le sujet de l'énonciation à orienter son discours dans une trajectoire définie à son propre insu :

Je donnerais au personnage ce trait précis de mon caractère (je le tiens de ma mère...) : ne s'être, pendant toutes ces années, intéressée - *n'avoir pu s'intéresser* - qu'aux hommes. C'est ainsi. C'est un défaut, si vous voulez. Un défaut d'attention, une carence de l'esprit. Depuis toujours, elle regarde les hommes, rien d'autre. [...] Elle ne fera jamais un kilomètre pour contempler seule un lever de soleil, une falaise, ou les lignes au loin du Mont-Blanc – elle ne voit pas l'intérêt, *elle a l'impression d'être morte* (D-15. C'est nous qui soulignons).

²¹ J.-D. NASIO, *Enseignement de 7 concepts cruciaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 193.

Le recours à la forme négative, « *n'avoir pu s'intéresser* », traduit l'impuissance du sujet à agir en toute autonomie, tandis que l'hyperbole contenue à la toute fin de l'extrait illustre magistralement sa dépendance affective. Ironiquement, Camille suggère que cet élan qui la porte est une *carence de l'esprit*, puis confie par la suite que « dès qu'elle arrive quelque part, où qu'elle aille, elle regarde s'il y a des hommes. C'est un réflexe, un automatisme » (D-16). L'utilisation d'un terme propre à la physiologie, qui réfère à un mouvement indépendant de la volonté, nous apparaît significatif et en ce sens, nous comprenons que l'évocation obsessive du sexe opposé fait symptôme : « j'écris sur les hommes, un livre sur les mecs, [...] quel autre sujet qui vaille, je vous le demande, personnellement c'est tout ce que je vois, c'est tout ce qui me regarde » (D-32). Le double sens de ce dernier verbe rend compte ici de la vérité du désir, puisque le signifiant *regarde* est utilisé, dans un premier temps, comme synonyme de *concerne*, mais par-delà son sens figuré, il réfère à une intense avidité affective, au besoin vital d'être visuellement pressentie, perçue, vue par l'Autre pour se sentir exister. On remarquera en outre le rapport d'intrication entre le moi féminin et l'objet masculin dans le dernier segment de phrase, que nous avons mis en italiques, puisque l'autre est tout ce que voit la narratrice et en même temps, c'est cela même qui la regarde. En d'autres mots, dans une symbiose identitaire, l'autre est elle-même, il est le lieu où, se cherchant, elle ne s'y trouve qu'illusoirement, rendant du même coup possible et nécessaire l'acte créateur :

Si on pouvait se nommer, si on savait se présenter dans l'évidence de son sexe, dans la certitude de son être, dans le rayonnement de cette double vérité – moi et l'autre, l'autre et moi - on n'écirait pas, il n'y aurait pas d'histoire, pas de sujet, pas d'objet. Je n'écirais pas, si vous étiez l'homme. Je vivrais peut-être (D-184).

Cet extrait fait ressortir mieux que tout autre l'inaptitude à se dire et l'impossibilité qu'il y a pour le moi hystérique à se saisir comme réalité nommable, à s'envisager en tant que sujet, d'où la demande qu'il adresse à l'Autre en vue de le compléter, littéralement de le « rendre complet ». Mais en cherchant à combler cet Autre de son fantasme, il abolit les frontières et les limites du corps et met en échec cette *double vérité* de deux entités distinctes l'une de l'autre. Il s'inscrit dans l'ordre du Même et, se fondant dans le regard de celui qui veut bien le voir, il se confond lui-même et demeure pris au piège du miroir qui le trompe et qui le maintient en position d'objet. Interrogée par un journaliste à propos de ce personnage qui se trouve *capté* par le regard des hommes, tel Narcisse par son propre reflet, Laurens confiait par ailleurs : « C'est moi, de façon névrotique. Il est important pour moi d'exister dans le regard de l'autre. Je sais qu'il faudrait cesser de dépendre de ce regard. Je crois que je tends à devenir un sujet aimant²² ». Le désir de s'extirper de cette dépendance à autrui, tel qu'explicitement avoué ici, induit selon nous les romans d'autofiction subséquents. L'écriture de Laurens s'inscrirait donc dans un processus d'auto-engendrement, lequel fera l'objet du troisième chapitre.

Pour l'analyste, cette précédente confidence ouvre la porte à l'exploration des processus d'identification sur lesquels repose l'enjeu même du roman, dont l'objectif est clairement circonscrit au tout début de *Dans ces bras-là*. L'insaisissable Camille, en devenir d'elle-même, y est décrite en effet comme

un personnage, qui ne se dessinerait justement qu'à la *lumière* des hommes rencontrés; ses contours se préciseraient peu à peu de la même façon que

²² Lise LACHANCE, *op. cit.*, p. C-1.

sur une diapositive, dont l'image n'apparaît que levée vers le jour. *Les hommes seraient ce jour autour d'elle, ce qui la rend visible, ce qui la crée, peut-être* (D-15. C'est nous qui soulignons).

L'aspect solaire attribué symboliquement au genre masculin rend compte ici aussi de son pouvoir créateur : par son regard attractif, l'homme peut *illuminer* ce moi aliéné à lui-même et lui retirer ainsi une certaine opacité. Illuminer : du latin *illuminare* qui signifie « rendre la vue²³ ». L'éclat solaire du regard de l'Autre semble être entrevu comme le catalyseur de sa naissance en tant que sujet, comme le don par lequel il rend l'autre distinct d'autrui : « Outre qu'il *vivifie*, le rayonnement du soleil manifeste les choses, [...] les rend perceptibles²⁴ ».

La comparaison avec la diapositive, cette image en négatif qui ne se révèle qu'à la lumière, peut encore être mise en parallèle avec le moi non constitué propre à la conception freudienne du narcissisme primaire, tel que le chercheur l'a hypothétiquement défini lors de l'élaboration de sa seconde topique comme étant le premier état de la vie, avant que ne survienne la formation du moi de l'enfant. La vie intra-utérine en serait l'archétype. Le concept sera repris puis élaboré plus tard par Lacan, qui lui donnera quant à lui le nom de *narcissisme imaginaire* :

l'infans – le bébé qui ne parle pas, qui n'a pas encore accès au langage – n'a pas d'image unifiée de son corps, ne fait pas bien la distinction entre lui-même et l'extérieur, n'a notion ni du moi ni de l'objet – c'est-à-dire n'a pas encore d'identité constituée, n'est pas encore sujet véritable²⁵.

²³ Paul ROBERT, *op. cit.*, p. 1124.

²⁴ Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982, p. 891.

²⁵ Roland CHEMAMA, *op. cit.*, p. 201.

Tel l'effet de la lumière sur une diapositive, l'élément masculin, chez Laurens, aurait donc la capacité de *détacher* le moi féminin de son premier objet d'amour maternel, de le faire sortir de cet état indifférencié du sujet avec le monde extérieur en lui permettant d'advenir à lui-même.

1.3 Une rencontre lacunaire avec le père

Puisque le moi hystérique, chez Laurens, apparaît marqué par une inconsistance telle qu'il doive s'inscrire dans une quête avide et obsessionnelle du regard d'autrui par lequel il se nourrit, il faut alors s'interroger sur la possible défaillance du père réel. Rappelons à cet effet que celui-ci joue un rôle fondamentalement structurant pour l'identité de sa fille en lui permettant d'accéder à une position sexuée :

Le père réel est celui qui permet à l'enfant d'avoir accès au désir sexuel [...]. Pour cela, il convient que le père réel puisse faire la preuve qu'il possède l'atout maître, le pénis réel : l'interdit ne peut faire passer le sujet à une position sexuée qu'à la condition que la mère, interdite pour lui, ne soit interdite que parce que le père la possède, non parce que la sexualité serait en général activité vulgaire ou inconvenante. Si le père de la réalité peut être dit carent, c'est en tant qu'il ne soutient pas la fonction du père réel pris en ce sens²⁶.

Dans le rapport fusionnel qui le lie à la mère, l'enfant se constitue imaginativement en tant que phallus pour celle-ci et cette bienheureuse unicité s'inscrit pour lui dans la permanence. L'intervention du père, qui jusque-là était demeuré plutôt extérieur au duo initial, viendra le faire vaciller dans sa certitude d'être l'unique objet d'amour. Se posant en tant que tiers, le père lui fera saisir que c'est lui qui détient le phallus qui comble l'Autre maternel, lequel, conséquemment, en est dépourvu depuis toujours. Par les

²⁶ *Ibid.*, p. 231.

paroles contiguës de cette dernière, qui se joignent à l'injonction paternelle, l'enfant intègre ainsi sa place réelle au sein de ce nouvel ordre en abdiquant cette conviction illusoire d'être l'objet phallique puisque le père, désormais rival, revendique pour lui-même ce rôle. Ce n'est qu'en renonçant au désir d'inceste que le troisième membre du trio accèdera au symbolique et que se fonderont pour lui les prémisses de son identité sexuelle. Quant à l'enfant de sexe féminin, encouragé et solidifié par un père aimant qui barre la route du désir incestueux, il pourra s'identifier à cette mère en tant qu'objet digne d'être aimé et de combler un Autre différent. C'est là du moins ce qui arrive, à la sortie du conflit œdipien, lorsque les circonstances idéales sont réunies.

Mais certains cas de figures mettent en évidence l'existence d'une ambiguïté à l'endroit de cette identité. Il en va ainsi, par exemple, d'un père qui dans le réel ne serait pas perçu inconsciemment par sa fille comme étant l'objet du désir de la mère. Or, c'est précisément cette variation affective qui semble prévaloir dans l'imaginaire de Camille. Rappelons à cet égard que Simone, la mère de la narratrice, entretient en permanence une relation affective et sexuelle avec un autre homme et ce, au su de son mari pour qui elle n'éprouve ni désir, ni amour. La figure actantielle du père, rejetée de façon manifeste par une épouse éprise ailleurs, ne se positionne donc pas, aux yeux de l'enfant, en tant qu'objet du désir de la mère : « le père est un perdant-né » (D-71), et n'apparaît pas en ce sens détenteur de l'objet de pouvoir. Gilles Laurens est donc subjectivement perçu par sa fille comme un être non pas désiré, mais *désirant*, tant la faille en lui est probante.

Dans un contexte où la solidité de la triangulation œdipienne est rompue, peut alors s'installer, selon Francine Belle-Isle, une « complaisance perverse entre mère et fille, la fille visant à RÉPARER la carence paternelle en essayant de devenir par usurpation idéalisante un substitut parfait du père auprès de la mère dans une identification au père, primaire, dévoratrice, cannibalique²⁷ ». En face de son propre manque, qui l'afflige au point qu'elle le nie, et devant une mère marquée elle aussi par le manque, la personnalité hystérique, rappelons-le, s'identifiera globalement au phallus du père, demeurant ainsi obstinément objet de désir pour la mère :

On assiste à une sorte de phénomène compensatoire : en l'absence du parent, l'enfant cherche à devenir ce qu'il ne peut avoir, c'est-à-dire à devenir le parent manquant, par identification globale. Au lieu de contribuer à renforcer l'identité du sujet, le processus vient introduire à l'intérieur de l'individu une identification à l'identité du parent déficient. Une telle identification est nécessairement ressentie comme s'il s'agissait d'un corps étranger²⁸.

Au sein de *Dans ces bras-là*, la part de l'identification au père œuvre justement à l'intérieur du sujet à la manière d'un corps étranger qui s'exprime, entre autres, par des similitudes psychologiques accusées. Puisque Laplanche et Pontalis définissent l'identification comme étant le « processus psychologique par lequel un sujet assimile un aspect, une propriété, un attribut de l'autre et se transforme, totalement ou partiellement, sur le modèle de celui-ci²⁹ », il nous faut accorder une signification à l'insistance que met l'auteure à signaler la part masculine de Camille et à relever, outre son prénom, les traits qui, ponctuellement, l'associent d'étroite façon à son père. À cet égard, nous constatons

²⁷ Lettre inédite de Francine Belle-Isle à Hélène Marcotte, 8 février 2005.

²⁸ Monique BRILLON, *Ces pères qui ne savent pas aimer et les femmes qui en souffrent*, Montréal, Québec-Loisir, 1999, p. 77.

²⁹ J. LAPLANCHE et J.-B. PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967, p. 187.

que dès le second chapitre que la narratrice consacre à sa relation avec cet homme – le premier étant accordé au récit de sa naissance, – Camille dévoile cette troublante proximité d'ordre affectif entre elle et lui :

Elle est comme le père, elle lui ressemble. [...] Elle est comme lui, elle voit les choses comme lui. [...] Qu'on se le mette bien dans la tête : elle est comme son père. [...] Comme lui. *C'est là leur lien le plus étroit : cette forme vide, et qui les fonde - ne pas croire à ce qu'on est* (D-38. C'est nous qui soulignons).

L'image d'une telle *forme vide* souligne la présence d'une structure hystérique, en tant que forme en creux qui demande à être comblée. Le père semble avoir été vidé de sa substance et s'être psychologiquement désincarné. De plus, *ne pas croire à ce qu'on est* pourrait précisément se lire comme la plainte identitaire du moi hystérique, sa famélique signature existentielle. Ce portrait psychologique que Camille dresse du premier homme de sa vie, en usant du comparatif « comme » à quatre reprises pour mieux établir la filiation affective, nous porte donc à croire que l'enfant s'identifie à la part manquante du père, à sa douloureuse présence au monde :

quelque chose en lui proteste, une violence qu'on lui a faite, et qui crie. [...] Qu'est-ce qu'on lui a fait? Qu'est-ce qui s'est passé? Où, quand? L'histoire s'en est perdue, seule la trace demeure, cette douleur qui sert de moule au cœur et donne au front sa forme, cette révolte sourde (D-38).

Puisque la douleur du père semble s'enraciner corporellement dans le haut du visage de cet homme, en donnant à son *front sa forme*, nous pouvons établir un parallèle entre la description précédente et cet autre passage du roman, dans lequel Camille fait part de l'image qui lui apparaît au moment où elle observe son propre reflet dans la glace, et qui

laisse subrepticement transparaître une association entre la portion supérieure du visage paternel et la sienne :

C'est particulier, le père – c'est un homme à part, la part d'homme en elle. Quand elle sort du bain, les cheveux plaqués en arrière, la peau nue, sans maquillage, les traits un peu durcis par la lumière des néons, les sourcils broussailleux, l'air sombre, soudain elle l'aperçoit dans le miroir : c'est lui. Le père est le seul visage d'homme qui soit donné à une femme; le père est le seul homme qu'il lui soit jamais donné d'être (D-135).

Outre l'aspect corporel, l'identification à l'intériorité affective du père s'inscrit encore par la transmission de sa parole, qui sourd de l'un pour mieux rejaillir dans l'autre. Il semble en effet que Gilles Laurens soit présent jusque dans la voix narrative du roman et qu'il œuvre ainsi au sein même de l'écriture de sa fille : « Le père lui a transmis sa langue, indéniablement, sa voix virile, elle hante le texte et le tatoue d'une empreinte mâle » (D-122). Si l'on ajoute à cette révélation la suivante : « Il n'a eu que des filles, mais il leur parle comme à des garçons, d'homme à homme » (D-121), de même que la sanction par laquelle le moi du sujet fut indirectement invité à usurper dans l'imaginaire l'identité paternelle : « Tu seras un homme, ma fille » (D-122), on peut admettre que, par identification globale, la narratrice s'inscrit dans une tentative de se substituer au phallus du père par lequel elle tente inconsciemment de demeurer l'unique objet d'amour de la mère, ce qui se traduit dans sa vie d'adulte par une obsessive entreprise de séduction des hommes. Le glissement qui s'est opéré d'un objet féminin à un objet masculin constitue une formation de compromis par laquelle s'exprime le désir refoulé tout en demeurant dissimulé.

1.4 Être le phallus qui comble : une identification au père *désirant*

Le personnage du père apparaît donc marqué par le trait de la souffrance, ayant été abandonné tôt dans l'enfance par une mère indigne, qui lui a préféré une autre vie. Puis, comme si se rejouait pour lui le trauma passé, il se voit encore délaissé par sa propre femme. Or, il apparaît comme le prototype masculin sur lequel se fondera le désir de Camille, devenant le premier de la série des hommes à combler :

À l'école, elle était toujours première ou deuxième, il s'agit maintenant d'obtenir à chaque trimestre les félicitations, d'être la meilleure. Elle est jolie, gaie, douce, polie, tendre, facile, bien élevée, attentionnée, sensible, aimante. Aussi le père sera-t-il fier, et lorsqu'elle grimpera sur ses genoux, après manger, midi et soir, il lui sourira. Ainsi se forge, au fil des mois de sa dernière enfance, son idéal d'homme, sa définition de l'homme idéal : c'est quelqu'un qui a souffert, mais qu'on peut rendre heureux. La petite fille devenue femme n'a rien d'un bourreau des cœurs; son ambition la plus noble, au contraire, son projet le plus fier, dès qu'un homme lui plaît, surtout s'il est triste et sombre, c'est de le rendre heureux (D-74).

Bien qu'enfantin, cet engagement envers le père, puis auprès des hommes qui lui succéderont, porte en lui-même la signature hystérique : rendre l'autre heureux, *surtout s'il est triste et sombre*, c'est ni plus ni moins s'entêter à colmater le manque qui a été repéré, à remplir la faille ouverte en lui.

1.5 Les fiancés de l'enfance : des corps *désirants*

Pour Camille encore enfant, les premiers objets d'attachement partagent avec le père le même trait spécifique. Qu'il s'agisse du tout premier amoureux de quatre ans, à qui un incendie de voiture a ravi une main, du petit Lionel qui n'a ni mère ni père, ou de Régis, le seul qui ait vraiment compté pour elle et qui s'avère être amputé d'un *bras*, tous

se démarquent par le manque qui les afflige, ce qui amène la narratrice à s'interroger sur cet élan inconscient qui la pousse malgré elle :

elle ne sait dire ce qui justifie, ces années-là, le retour insistant de *l'homme sans bras*, et de quelle part manquante se nourrit son désir – bercer, serrer, étreindre : l'amour naît-il de ce qu'il y a là quelque chose d'impossible? L'amour est-il ce qu'on n'embrasse jamais que du regard? (D-77. C'est nous qui soulignons).

La récurrence de la figure de l'homme sans bras apparaît symptomatique. Selon nous, elle tient lieu de support au signifiant du manque. Puisque la métaphore, comme le rappelle Lacan, est ce qui vient à la place d'une autre chose, nous croyons que cette image d'une anatomie tronquée évoquant un défaut, une incomplétude ou une privation rappelle le manque-à-être éprouvé par la petite fille au stade phallique de son évolution sexuelle, lorsqu'elle se découvre privée du membre viril. Il y aurait ainsi une adéquation toute symbolique entre le père marqué par l'abandon maternel, le fiancé orphelin, sans bras ou sans main et l'enfant châtré. La forme allongée du bras autorise par ailleurs cette analogie, laquelle se prête à l'analyse dans le *Dictionnaire des symboles* : « le bras est le symbole de la force, du pouvoir, du secours accordé, de la protection [...] les épaules, les bras et les mains [...] représentent le pouvoir de faire, d'agir et d'opérer³⁰ ». L'homme sans bras, sans main, sans mère, sans les bras d'une mère, sont des images de la castration, de l'autre châtré, autant de figures représentatives de son propre manque, que l'hystérique s'efforce de nier. L'attirance irrationnelle éprouvée pour un semblable diminué, à qui manque le bras phallique, convoque ainsi le sujet à la source même d'un nœud psychique.

³⁰ Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *op. cit.*, p. 146.

1.6 Le premier amour : une image de soi

C'est d'une entité corporelle entrevue sur une photographie que Camille tombe amoureuse pour la première fois, à quinze ans. Bien que ce garçon soit présent *réellement* dans sa vie depuis plusieurs jours, elle assure qu'elle ne l'avait pas remarqué. Son intérêt pour lui émerge soudainement non pas du réel, mais des confins de son imaginaire : « Et là, au fond, de dos, qui est-ce? » (D-85), interroge-t-elle en observant le cliché en noir et blanc. L'image qui captive son attention s'avère fort limitée, mais c'est pourtant à partir de cette représentation-là que se déclenche le désir. De la description physique qu'elle fait alors du jeune homme, nous percevons tout à coup l'évidence d'une image distinctive qui, décidément, insiste: « Ces épaules à la fois rondes et carrées, ce cou net sous les boucles, ce dos puissant qui s'amincit en V jusqu'à la taille, *ces bras-là, minces et musclés*, c'est Michel. Oui oui oui oui » (D-85. C'est nous qui soulignons). Et qu'il ait les cheveux roux et des taches de rousseur qui lui attirent les moqueries des autres, que ses amies le trouvent laid, que tous l'affublent d'inimaginables surnoms... tout cela importe, oui, mais surtout en tant que signes de sa vulnérabilité triomphante : «Elle aime [...] sa résistance aux regards – qu'a-t-elle à faire d'un garçon qui n'aurait pas souffert? [...] il est l'autre en qui se reconnaître – et n'est-ce rien que d'être un autre? » (D-86).

L'affirmation atteste, selon nous, de la présence d'une modalité identificatoire freudienne, se traduisant par une fusion partielle du moi avec un trait distinctif de l'objet d'amour, ici le bras, et par extension métaphorique, le phallus. Car si le personnage de Michel est d'abord présenté comme un être à qui manque une certaine beauté, c'est bien davantage sa résistance aux regards, que traduisent anatomiquement *ses bras musclés* ou,

si l'on préfère, sa puissance phallique, qui le caractérise, et son triomphe le range ainsi parmi les êtres pourvus du phallus en qui Camille tend inconsciemment à se retrouver :

c'est l'identification du moi avec le trait d'un objet aimé, désiré et perdu, puis avec le même trait d'un second objet, d'un troisième et enfin avec le même trait de toute la série des objets aimés, désirés et perdus pendant une vie. Le moi se transforme ainsi en ce trait inlassablement répété dans la succession des objets aimés, désirés et perdus au cours d'une existence³¹.

La figure du premier amour s'éloigne donc, paradoxalement, de la « triste et sombre » figure élue de son enfance, que Camille évoquait précédemment. Les qualificatifs *carrés*, *puissant*, *musclés* qui caractérisent Michel annoncent en effet la dialectique à naître, dans laquelle se voit prise la personnalité qui hystérise ses relations aux autres, à savoir le clivage qu'elle ne peut s'empêcher d'établir entre les individus, et qui les range systématiquement entre des « êtres pourvus et des êtres dépourvus de phallus ou, simplement, entre des êtres puissants et des êtres impuissants, des sains et des malades, des beaux et des laids, et non pas entre des hommes ayant un pénis et des femmes ayant un vagin³² ». De cette formulation sommaire attribuable à J.-D. Nasio, nous retiendrons en particulier la dichotomie établie entre les *puissants* et les *impuissants*; la fréquence de ces deux derniers termes ou de ses synonymes, dans le discours de Laurens, apparaissant trop remarquable pour que nous y passions outre. À cet égard, la définition que donne Camille de l'homme *idéal* apparaît révélatrice :

Ce qui me plaît dans un homme, c'est la stature, la carrure, la statue. Les jeunes éphèbes, très peu pour moi – ou alors déjà solides, déjà capables de porter le monde dans l'urgence catastrophique et leur cavalière dans le rock acrobatique. Je peux rester des heures devant le torse de Jupiter, le buste d'Apollon, le dos d'Atlas. Mon idéal ressemble aux études de

³¹ J.-D. NASIO, *Enseignement de 7 concepts cruciaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 175.

³² J.-D. NASIO, *L'hystérie ou l'enfant magnifique de la psychanalyse*, op. cit., p. 76.

Michel-Ange, aux dessins de Léonard, il a la musculature des titans. [...]
Mon type d'homme, c'est Zeus – j'ai un faible pour les dieux (D-48).

Les références aux divinités grecques témoignent assez d'une structure fantasmatique axée sur l'inaccessible, et l'hyperbole d'un homme capable de *porter le monde dans l'urgence catastrophique* fait ressurgir de façon implicite la vision anatomique d'un bras apte à sauver du péril – c'est l'image du *secours accordé* -, tel que le suggérait l'extrait précédemment cité de l'ouvrage de Jean Chevalier. Mais ce qui nous informe davantage, c'est la proximité, dans le même énoncé, du signifiant *cavalière*, lequel nous convoque une fois de plus à la métaphore de la danse, c'est-à-dire au corps à corps avec la mère. Une reconstitution psychanalytique nous laisse croire que l'homme idéal, pour le personnage de Camille, serait donc celui qui se superposerait à la mère des origines, qui, portant l'enfant dans ses bras, le sauve du péril de la castration.

En ce sens, nous comprenons l'attraction que Camille éprouve pour l'imposant physique du « professeur ». Cet intellectuel géant, aux « *mains puissantes et terriennes* » et « *aux bras de bûcheron* » (D-89), sidère l'adolescente rêveuse, qui pourtant entrevoit déjà, au-delà de l'irrépressible attrait, le risque d'une chute à venir : « la beauté paraît, stupéfiante, absolue, intenable. Elle la voit, elle la désire, c'est une beauté qui fait souffrir, une puissance qui terrasse » (D-90). Puis, dans une apothéose descriptive et pléonastique, elle résume : « Le professeur est la quintessence parfaite du sexe mâle » (D-90). Le champ lexical relatif à l'effet que provoque la beauté du professeur, référant à l'impact physique découlant d'un arrêt cardiaque, ne pourrait mieux signifier la tension énergétique limitrophe de la jouissance, que traduit la crainte d'être terrassée, c'est-à-dire

anéantie. Si la propension à idéaliser fait symptôme, et dit bien aussi le lien névrotique à autrui, la peur d'être happé par une satisfaction totale enclenche chez le moi hystérique un processus inconscient de rejet.

Le professeur n'occupera donc que peu de temps ce pôle attractif du moi idéal. Alors que se concrétise une relation amoureuse entre lui et Camille, cette dernière découvre avec désenchantement la tare psychologique de ce pingre abuseur... tout épris de sa mère! La figure de la *quintessence parfaite* déchoit ainsi de son titre, sans que ne subsiste le moindre espoir de réhabilitation. L'Autre élu, dès lors qu'il apparaît dans sa réalité, est ainsi éjecté aussi rapidement qu'il avait été investi dans l'imaginaire d'une puissance illusoire. C'est que toute faiblesse décelée dans la figure de l'Autre rappelle trop à l'hystérique sa propre faille pour qu'elle accepte de s'y confronter au quotidien.

Il en va de même pour l'amoureux marocain Amal, que Camille présente sans nuance aucune : « Il est l'homme parfait, la perfection faite homme » (D-141). En plus d'être répétitive, l'affirmation pêche par sa démesure, et est ainsi similaire à celle qui caractérisait initialement le professeur. Mais bien qu'Amal incarne douceur, bonté, générosité et que tout en lui la décide à le rejoindre à New York, dans la perspective d'une vie commune, elle renonce pourtant bientôt à cet être qui, adepte de philosophie zen, « s'offre à elle dans cette force qui la subjugué et la lasse » (D-141), lui annonçant sans détour qu'elle a choisi d'en épouser un autre. La virulence de l'ennui éprouvé par Camille succède, ici, à l'état d'envoûtement initialement ressenti, rappelant immanquablement l'idéalisation puis la déjection dont a fait les frais le professeur.

1.7 Le mari : la jouissance d'un corps à corps mortifère

La rencontre avec Yves, que Camille reconnaît comme l'Autre de son désir, fait ressurgir le mouvement des bras qui, dans un élan de confiance, se tendent vers celui que le sujet désigne comme étant propre à assouvir la quête de complétude. Il n'est pas étonnant dès lors que, dans l'extrait suivant, se dégage l'image d'un corps à corps avec l'objet maternel :

Ils restent quelques secondes immobiles et muets, souriant, puis elle jette ses bras vers lui, autour de son cou, elle ferme les yeux [...]. La rencontre telle qu'elle advient constitue pour elle un sommet de perfection. Il n'y a pas de mots, on échappe au bruit des mensonges. L'amour, c'est quand on ne dit rien – qu'est-ce qu'on pourrait dire, qui vaille? [...] Pourquoi c'était bien au début? Parce que nous nous sommes passés des mots [...] toute parole est en trop quand on a du désir, d'ailleurs parler l'annule (D-33).

Se remémorant ce confort symbiotique prénuptial, qualifié de *sommet de perfection*, la narratrice invoque l'absence de paroles comme moteur du désir, et cette réflexion ne manque pas d'évoquer ce passage hors du temps où, pour l'infans, « celui qui ne parle pas », l'autre était soi. Paradis perdu pour un temps retrouvé, la fusion amoureuse entre Camille et Yves ravive donc ce bienheureux narcissisme imaginaire qui préside pour tout nourrisson jusqu'à ce que l'accès à la parole, en inscrivant le sujet dans l'ordre du symbolique, consacre la rupture. Car sitôt franchie l'épreuve de castration, l'être humain ne peut plus que s'éprouver à travers l'autre, et par elle, « s'opère la reconnaissance d'une incomplétude qui va susciter le désir de retrouver la perfection narcissique³³ », quête qui laisse croire à Camille qu'il « ne fallait pas laisser disparaître sur la mer ce genre d'homme – tout à fait [son] genre : *celui qui vous prend dans ses bras* comme le marin

³³ J.-D. NASIO, *Enseignement de 7 concepts cruciaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 82.

embrasse l'horizon » (D-37. C'est nous qui soulignons). Et, dans l'espérance illusoire d'inscrire ce bien-être dans la durée, elle l'épouse, huit jours plus tard.

Mais dans le discours de la narratrice, ce qui caractérise d'emblée le mari est son besoin de séduire et d'attiser le désir des femmes. Puisqu'il semble lui mentir, très rapidement pour elle s'installe le doute et bien qu'ils vivent ensemble, un soir il ne rentre pas. Alors elle veut rompre, elle en a « assez des vieilles maîtresses et des infidélités intempestives » (D-146). Dans un récit coloré qui relève par ailleurs d'une certaine forme de mise en scène, Camille, jalousement torturée – « elle a rêvé d'être toujours ce rien qui comble » (D-224) – et Yves, rentré si tard qu'il éveille le doute, se battent. Les insultes que l'on se crie par la tête, les vêtements que l'on déchire, les meubles que l'on casse, toutes ces impétuosité sont fréquentes pour ce couple qui incline vers l'exubérance théâtrale. Et dans une implacable projection de lui-même à travers sa femme, Yves aura ces paroles accusatrices et vulgaires, aux relents d'amour-propre blessé, lorsqu'il se découvre à son tour trahi :

Ah! Tu ne veux pas qu'on entende que t'es une poufiasse, une pauvre morue qui écarte les cuisses devant le premier merdeux venu. C'est pourtant ce que tu es, pas autre chose : une poufiasse. [...] et toi là avec ton gros cul, non mais qu'est-ce que tu crois, allez, vas-y, va avec ta crevure, retourne tirer ton coup avec ce minable, va lui sucer la nouille, salope [...]. Il prend à deux mains la grande table en verre qui les sépare et la lance contre le mur où elle s'écrase et retombe en mille débris sonores. Il s'approche d'elle et la gifle à toute volée, elle sent sa tête vibrer à la lisière de l'évanouissement, elle lève les bras devant elle, il agrippe le col de sa robe et la secoue furieusement, les yeux exorbités, la bave aux lèvres – le tissu se déchire entièrement dans un grand craquement [...] Il casse encore un vase et le bras d'un fauteuil (D-178).

En guise de générique qui clôt le récit de cette scène, la narratrice insère le commentaire suivant : « Les costumes ne sont pas de Donald Cardwell », signifiant par là que, dans ce tempétueux échange, la réalité a rejoint la fiction. Or, c'est précisément cette idée d'une union conjugale qui se *joue* à la manière d'une représentation théâtrale plutôt qu'elle ne se vit dans une perception réaliste que nous souhaitons exploiter ici, car d'autres observations nous mènent sur ce même terrain scénique sur lequel jonchent les illusions où le couple, en un certain sens, évolue en marge du réel :

Le mari aime le théâtre – organiser l'espace, créer des illusions, être le maître d'un monde irréel et vrai. Il bouge, il crée, il échappe. On ne le situe pas. C'est un homme qui joue – un enfant qui joue côté jardin, un corps qui joue dans la lumière. *Il vaut mieux jouer sa vie que la vivre*, telle serait sa devise (D-150. C'est l'auteure qui souligne).

Le mari, qui se consacre professionnellement à l'univers théâtral, étant tour à tour acteur et metteur en scène, revêt donc les habits de divers personnages. En puisant quant à elle à même les ténors de la littérature romanesque, Camille en fait d'ailleurs son mousquetaire en le surnommant d'Artagnan. Même la description physique qu'elle fait de lui lors de leur première rencontre témoigne de sa ressemblance avec le valeureux héros gascon de Dumas. Parfois aussi, c'est à la figure emblématique de *Great Gatsby* qu'il lui fait penser, demeurant obstinément fidèle au dandysme d'une autre époque, car le mari, qui plus est, « n'est pas de son temps » (D-160). Et, comme si le recours aux figures dramatiques ou littéraires ne suffisaient pas à circonscrire cet être qui *échappe*, elle écrit encore de lui qu'

Il était dans l'existence comme dans un film qu'on tournerait au fur et à mesure, en improvisant : le cinéma permanent. Nageant, il était Johnny Weissmuller; pilotant ses automobiles, Errol Flynn; embrassant avec fougue, Rhett Butler; triste, Gary Cooper. [...] il était les quatre frères

Marx à lui seul, prenait tous les accents, tous les déguisements, tous les visages (D-158).

À observer les champs de comparaison, il nous apparaît qu'aucune ressemblance n'est établie entre le mari et un homme prenant assise dans le *réel*. Des vingt années passées avec cet homme joueur, aux nombreux visages et à l'identité incertaine, sachant mentir et tromper, vivant dans une autre époque et adoptant les traits de héros américains, il ne subsiste en définitive que le leurre d'une liaison multiple. C'est ce qui fera dire à Camille qu'elle « avai[t] épousé tous les hommes » (D-158), et lui fait croire que l'échéance de cette singulière relation en ait été d'autant retardée.

Puisque, dans un processus d'évitement, le sujet hystérique se voit contraint d'entretenir un perpétuel état d'insatisfaction, seul *rempart* contre une pleine jouissance qui conduirait à l'éclatement de son moi, la relation établie avec « le mari », déjà tenu à l'écart discursivement par le recours au pronom impersonnel, prêterait le flanc elle aussi aux rouages inconscients. En face de cet inconnu qui l'écoute dans l'intimité de son bureau de psychanalyste, Camille s'interroge sur cette souffrance qui se réitère et éteint inéluctablement son désir :

est-ce que ce n'est pas toujours la même chose, toujours affreusement pareil, une angoisse mêlée au temps, un effroi devant la disparition, la démolition, l'effacement, est-ce qu'il y a autre chose, au bout d'un moment, que cette peur qui m'amène : une terrifiante usure, une érosion formidable? (D-31)

Ce moi qui se voit confronté à la décevante réalité et à la perte de ses illusions, le sujet de l'énonciation en dessine inconsciemment les stigmates dans le texte, que nous décelons à

même les images récurrentes d'érosion et de ruines, du latin *ruina* : chute. La définition que donne *Le Petit Robert* du lexème *érosion* nous instruit bien à propos : « Dégradation, écroulement d'une construction pouvant aboutir à sa destruction³⁴ ». La construction dont il est question pour nous est propre à l'imaginaire, car l'Autre élu a été initialement investi bien malgré lui d'une puissance illusoire. Puisque l'une des caractéristiques de l'hystérique est qu'il « invente et crée ce qu'il perçoit », il demeure inévitable que s'effondre et se désintègre cette représentation erronée de la réalité :

des ruines, des ruines où se devine l'architecture ancienne, un monument d'amour dont ne resterait que le plan au sol, plus rien dans l'air, plus de relief, plus rien qu'à terre la trace de belles fondations – à terre, tout à terre, à taire aussi peut-être, à enterrer (D-32).

Le constat de Camille, qui sonne le glas de sa relation de près de vingt ans à Yves, illustre donc la répétition de cette dégradation. Les signifiants reliés à l'érosion et à l'architecture renvoient à la déception, au désabusement, à la chute de l'illusion de la perfection de l'Autre : « Qu'est-ce qui s'est passé, qu'est-ce qui a passé – est-ce le temps, simplement, le temps pesant sur l'éclat du désir, recouvrant tout d'une couche de calcaire ou de rouille, grippant le ressort de l'amour? » (D-156). Dans le signifiant *mari*, nous retrouvons aussi *marre*, comme dans l'expression « marre du mari ». Et il nous apparaît encore que « *marre* » contient aussi « *mort* ». C'est d'ailleurs par un énoncé étonnamment lourd de sens dans un contexte de rapport humain hystérisant que Camille conclut en soutenant que « ce n'est pas l'amour qui meurt, c'est l'homme » (D-159). C'est dire que l'autre du fantasme s'est dégradé, altéré, vidé peu à peu de sa substance spéculaire.

³⁴ Paul ROBERT, *op. cit.*, p. 807.

Dans *L'Amour, roman*, les pensées qui animent Camille alors que s'amorce la rupture définitive entre elle et Yves trahissent l'angoisse d'une jouissance mortifère à laquelle le moi hystérique ne peut céder. En établissant un déplacement significatif ayant trait à la relation filiale, l'énonciation indique en effet le type de lien névrotique établi au sein de ce couple. À cinq reprises – dans un court récit d'une page et demie – la narratrice souligne l'aspect *fraternel* de l'attachement qu'elle éprouve pour son mari, mais l'insistance même fait symptôme et oriente le lecteur, qui s'interroge alors sur le glissement métonymique qui pourrait s'être opéré et qui suggère que, dans l'extrait suivant, la référence au frère masque plutôt celle de la mère originelle :

Dansant, j'avais avec lui ce mélange de réserve et d'abandon qu'on a dans les familles, c'était là le drame, je le sentais soudain – *une tragédie sans autre issue qu'une transgression mortelle dont j'étais incapable : nous étions de la même famille*. Ne portions-nous pas le même nom, d'ailleurs? Nous dansions front contre front, et *j'avais l'impression d'appuyer la tête contre une vitre où bougeait symétriquement mon reflet, quelqu'un que je connaissais comme on se voit dans un miroir* – un frère injuste et jaloux, un jumeau ombrageux. [...] je serrais contre moi l'homme aimé avec qui j'avais eu deux enfants, mais, c'est étrange, me hantait surtout l'idée que nous avions le même sang (AR-136. C'est nous qui soulignons).

L'effroi ressenti à l'idée de risquer une violation à l'ordre naturel, que la narratrice, dans un souci de précision, qualifie de *mortelle*, oriente l'analyse en suggérant que le sujet s'achemine inconsciemment vers l'interdit de l'inceste. Cet inconnu dont le reflet dans le miroir n'est autre que sa propre image évoque par conséquent le premier objet d'attachement, tel que rencontré au stade initial du miroir. En outre, c'est en dansant que Camille se fait part à elle-même de ces observations, la danse étant métaphoriquement associée, tel que nous l'avons démontré dans le précédent roman, au corps à corps avec la mère. Qui plus est, l'énoncé précédent se rapproche sémantiquement de cet autre puisé à

même *Dans ces bras-là* : « Nous nous aimions, je pense – nous nous aimions l'un dans l'autre, dans le miroir que nous tendait la beauté, dans le kaléidoscope où jouaient les paillettes d'une existence multiple » (D-158). Les deux membres qui forment ce couple apparaissent donc indissociablement liés par le jeu du miroir, dont le reflet les renvoie toujours l'un à l'autre, nous laissant croire que leur union amoureuse relève davantage de la symbiose originelle, chaque identité ayant été abolie pour mieux se consumer dans l'autre.

1.8 L'Amant : Une quête d'identité sexuelle

Je suis l'homme. N'est-ce pas merveilleux? Un homme qui s'avance et qui dit : je suis l'homme. Il faudrait pouvoir se tenir en face, rencontrer ses yeux et dire : je suis la femme. Rien d'autre – simplement ceci, tel que je vous le dis maintenant, tel que vous l'entendez : je suis la femme (D- 183).

Le désir d'investir son corps de femme et de le rendre substantiel aux yeux du sexe masculin demeure l'enjeu primordial du discours de Laurens. Mais si l'absence, dans l'inconscient, d'un trait spécifiquement féminin condamne le sujet hystérique à errer dans le regard d'autrui pour y trouver sa consistance, cet inconfort identitaire lui offre en même temps la possibilité de s'inventer, et favorise une certaine forme d'auto-engendrement, pour peu qu'il assume sa condition d'être altéré par le manque originel : « le devenir féminin d'une femme », nous dit Nasio, « comporte nécessairement la reconnaissance, non sans douleur, que son sexe demeure une énigme, mais qu'il n'est pas le phallus ni l'absence de phallus³⁵ ».

³⁵ J.-D. NASIO, *L'hystérie ou l'enfant magnifique de la psychanalyse*, op. cit., p. 187.

Or, dans sa rencontre avec la figure masculine de l'amant, Camille se pose d'emblée en tant qu'objet de désir, et expose pleinement sa vulnérabilité en révélant l'ancrage qui la maintient dans un moule traditionnel, fait de stéréotypes féminins aliénants. De ses contours indéterminés surgit l'inquiétude par rapport à sa valeur en tant que femme sexuellement attirante, car vouloir à tout prix être l'objet d'amour qui comble l'oblige à évoluer en état de précarité permanente, d'où les tourments qui accompagnent chacun de ses gestes, chacune de ses présences à l'Autre :

Est-ce qu'il m'aime? Est-ce que cette robe me va? Est-ce que ça va lui plaire? Est-ce qu'il préfère les blondes? Est-ce que je suis trop grosse? Est-ce qu'il me trouve belle? Plus belle que sa femme? Plus intelligente? Meilleure amante? [...] Est-ce qu'il l'aime plus que moi? Est-ce qu'il m'aime? [...] Est-ce qu'il pense à moi? Est-ce que je lui manque? Est-ce qu'il m'aime? Est-ce qu'il m'aime vraiment? (D-172)

Le questionnement répétitif relatif à son apparence extérieure témoigne assez de l'impérieuse obsession de plaire de Camille, de séduire l'Autre, mais démontre surtout l'insécurité du moi hystérique face à un homme, encore idéal parce qu'il apparaît comme le détenteur d'une vérité inconnue d'elle-même. Et le doute par rapport à son image glisse rapidement vers le besoin de la comparaison : elle se met en effet en parallèle avec l'autre femme, cherchant en celle-ci l'essence même de ce qui constitue l'identité féminine.

Pour la psychanalyste Christiane Olivier, ce type d'interrogations trahit le défaut de jouissance venu s'inscrire dans l'inconscient de la femme, en lieu et place d'une différence sexuelle pleinement établie :

La femme n'en a pas fini d'étonner l'homme avec ses questions : « Tu m'aimes mieux avec cette robe ou avec celle-là? », comme si elle restait

persuadée que son corps ne peut être désiré qu'à cause d'autre chose... Ces mots que n'a pas dits le père, resteraient-ils le lieu de la panne féminine? L'endroit où l'on retrouve toujours la femme : « Dites-moi pourquoi vous m'aimez... », c'est-à-dire : « réparez l'absence désirante de mon père au stade oral³⁶ ».

L'hystérique ne peut saisir qu'elle est aimée pour la globalité de son être, aussi insiste-t-elle avidement pour que son partenaire lui précise les raisons de son attachement; pour elle, quelque chose, le moindre détail accessoire, justifie l'amour qu'on lui porte ou explique, au contraire, son impossibilité. À l'extrait précédent nous pouvons ainsi relier cet autre passage de *L'Amour, roman*, dans lequel Camille expose l'omniprésent et obsessif besoin d'être rassurée quant à l'amour qu'elle peut inspirer :

C'est la grande question, la seule, au fond, celle que j'ai toujours entendue même lorsqu'elle n'était pas formulée, et quelquefois aussi je l'ai posée – les mots, les yeux-, d'autres fois non, ou bien murmurée, juste pour voir, juste pour savoir – mais souvent non, souvent tue, réponse non sue, inventée, suggérée : est-ce que tu m'aimes? (AR-14)

Mais si le moi hystérique souffre de sa condition, c'est justement « parce qu'il reste pétrifié dans la position d'être l'objet chéri, aimé et désiré de l'autre, d'un Autre avec un grand A, puisque c'est l'Autre de ses fantasmes inconscients³⁷ ». Le discours de Laurens apparaît donc paradoxal, puisqu'en même temps qu'il revendique une identité de femme et manifeste le souhait de s'inventer sur mesure une consistance existentielle, il traduit l'impossibilité d'explorer, en face de l'homme élu, une avenue qui diffère de l'image conventionnelle de la féminité. Le souci d'être belle, mince et joliment vêtue nous informe de l'assujettissement du personnage féminin, et contredit par conséquent le

³⁶ Christiane OLIVIER, *Filles d'Ève*, Paris, Denoël, 1990, p. 27.

³⁷ J.-D. NASIO, *L'hystérie ou l'enfant magnifique de la psychanalyse*, op. cit., p. 186.

souhait préalablement formulé dans le roman, à savoir qu' « il faudrait pouvoir se tenir en face, rencontrer ses yeux et dire : je suis la femme » (D-183).

En définitive, l'analyse de l'action romanesque démontre que ce n'est pas le rapport à l'amant qui favorise l'expression de l'altérité féminine de Camille, mais plutôt l'abandon par celui-ci. En effet, la relation amoureuse en elle-même génère une trop large part de doutes pour assurer la solidité du personnage féminin. En revanche, parce qu'il la rejette et ravive ainsi la blessure narcissique, l'amant met en péril le moi hystérique et, ce faisant, place Camille en face de la possibilité de traverser l'épreuve de castration. En la quittant brusquement, sans explication, cet homme coupe symboliquement le cordon qui la retenait attachée à la figure maternelle. C'est du moins ce que laisse croire la résurgence du détail du mouvement des corps : « L'amant ne répond pas à ses lettres, et *quand elle lui saisit le bras sur le seuil d'une porte, au lycée, il se dégage sans un mot* » (D-204. C'est nous qui soulignons). La rupture affective ouvre une brèche porteuse d'un sens nouveau, pour qu'advienne enfin la possibilité de se désassujettir, selon l'expression lacanienne. Toute perte, en effet, porte en elle le germe d'une renaissance et la chance de réparer l'image altérée. Pour Camille, la souffrance psychique est à ce point vive que deux ans ne suffisent pas à l'apaiser. Il lui faudra la présence d'un enfant en elle pour que s'estompe enfin la douleur : « Elle pleure pendant deux ans, même après qu'il est parti elle pleure encore. Puis elle est enceinte de son premier enfant [...]. Alors seulement, elle oublie l'amant » (D-206).

1.9 Le fils ou l'accomplissement d'une identité féminine

Selon l'équation symbolique freudienne, l'enfant que porte la femme se substituerait, dans son inconscient, au phallus manquant. C'est ce que le médecin autrichien voulut traduire par cette formule fortement décriée d'« envie du pénis³⁸ », signifiant par là que le désir de maternité correspond à une formation de compromis substitutive, par laquelle le moi obtient satisfaction en trouvant une issue au souhait inconscient de posséder pour soi-même le phallus paternel. En soulignant l'impact psychologique et la baisse de tension psychique que procure l'état de grossesse pour le sujet féminin, Nasio corrobore la proposition de son maître :

Combien de fois, en effet, avons-nous été sensible à la diminution de la souffrance hystérique lors des derniers mois de grossesse de telle ou telle analysante? Comme si la maternité était à sa manière une variante possible de la traversée de l'épreuve de castration dans laquelle l'utérus cesse d'être un phallus menacé et à la dérive, pour faire place à cette autre figure du phallus qu'est l'enfant à naître³⁹.

L'apaisement ressenti par Camille à l'idée de l'enfantement et le fait qu'il lui est dès lors possible de renoncer à la jouissance sexuelle que procure l'adultère tendent à rendre compte de la présence d'une telle transposition fantasmatique. Par l'intermédiaire de son partenaire, elle bénéficiait en effet symboliquement de la possession du phallus à travers le coït, autre variante de l'« envie du pénis », selon Freud. Après la rupture, c'est la présence utérine du fœtus qui viendra combler la part manquante du sujet féminin et qui occupera la place laissée vacante par l'amant. Rappelons que la principale caractéristique de l'attribut phallique est d'être un objet détachable, et que conséquemment il peut être

³⁸ Élément constitutif de la sexualité féminine, qui peut se présenter sous diverses formes, allant du désir souvent inconscient de posséder soi-même un pénis à l'envie de jouir du pénis dans le coït ou encore, par substitution, au désir d'avoir un enfant. Roland CHEMA, *op. cit.*, p. 98.

³⁹ J.-D. NASIO, *L'hystérie ou l'enfant magnifique de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 193.

substitué par un autre objet de la série commutative : « La figure symbolique du phallus imaginaire, ou « phallus symbolique », peut s'entendre selon différentes acceptions. D'abord celle qui assigne à l'organe mâle la valeur d'*objet détachable* du corps, amovible et *échangeable* avec d'autres objets⁴⁰ ».

Dans cette optique, l'interrogation de la narratrice nous apparaît singulièrement intuitive : « Mettre un enfant au monde, est-ce le triomphe des femmes? Ce sexe mâle dans leur ventre, *leur défi, leur délire?* » (D-223. C'est nous qui soulignons). La précision implicite selon laquelle l'enfant *idéal* serait de sexe masculin apparaît significative, car l'association d'idée ainsi créée entre la conception d'un être humain mâle et le défi, considéré, comme le suggère *Le Petit Robert*, en tant que « refus de s'incliner, de se soumettre⁴¹ », nous renvoie aux explications théoriques de Nasio relativement à la fillette qui, devant l'évidence de sa différence anatomique marquée par l'absence d'organe pénien, peut adopter trois attitudes différentes qui décideront du destin de sa féminité, dont l'une serait la revendication infinie d'être dotée du pénis de l'homme :

La deuxième réaction de la fille, toujours devant ce manque, est de s'obstiner à croire qu'elle pourrait un jour posséder un pénis aussi grand que celui qu'elle a vu chez le garçon et devenir ainsi semblable aux hommes. Dans ce cas, elle *dénie* le fait de sa castration et garde l'espoir d'être un jour détentrice d'un pénis. Cette deuxième issue la conduit « à ne pas démordre, avec une assurance insolente, de sa masculinité menacée ». Le fantasme d'être malgré tout un homme demeure le but de sa vie⁴².

La toute dernière affirmation de cet énoncé vient nous conforter dans l'impression du défi, mais également dans celle du *délire*, du verbe délirer, issu du latin *delirare* : « sortir

⁴⁰ J.-D. NASIO, *Enseignement de 7 concepts cruciaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 56.

⁴¹ Paul ROBERT, op. cit., p. 564.

⁴² J.-D. NASIO, *Enseignement de 7 concepts cruciaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 29.

du sillon⁴³ ». *Le Petit Robert* nous informe encore que le substantif *délire* désigne l'« état d'une personne caractérisé par une perte du rapport normal au réel⁴⁴ ». En ce sens, engendrer un fils serait une façon de réfuter dans le réel la réalité anatomique féminine, en s'octroyant le privilège imaginaire de la possession phallique substitutive.

Mais le drame de Camille, par rapport auquel s'orchestrera la veine autobiographique subséquente, est que ce fils, ce *triomphe*, n'aura vécu que le temps de sa naissance, non pas mis au monde, mais plutôt mis à mort par l'incompétence invraisemblable d'un médecin inexpérimenté. Si diverses allusions à ce premier enfant sont inscrites à travers le roman, le discours qui lui est officiellement attribué n'occupe pourtant qu'un seul chapitre. Bien que court, ce récit porte à lui seul le poids du deuil, de même que toute la charge revendicatrice du roman. Par sa mort, Philippe se constitue en tant que figure emblématique du manque originel. Il incarne la béance, il en est la marque cicatricielle. L'un et l'autre se confondent en cette douleur qui consacrera l'adoption, par Laurens, de cette formule narrative plus intimiste qu'est l'autofiction. Puisque, pour Camille, se positionner en tant que femme passe par la maternité, la perte de l'enfant-phallus ne peut que faire retomber le sujet en état de dépossession, d'où ressurgissent le manque-à-être et la position dépressive. L'extrait suivant semble contenir la clé de notre analyse et oriente celle-ci dans une perspective nouvelle. Si le premier contact avec ces mots qu'imprègne le deuil de l'enfant laisse à première vue le lecteur songeur, c'est qu'ils témoignent d'une réalité qui relève de la pure symbolique. Articulés autour de la

⁴³ Paul ROBERT, *op. cit.*, p. 577.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 577.

thématique de la privation, les propos de cette mère endeuillée illustrent en effet la faille encore vivace de la castration :

C'est l'enfant qui manque à toutes les femmes – qu'elles en aient déjà six ou sept ou qu'elles n'en aient aucun. Il manque aux femmes qui n'en veulent pas, à celle qui n'en auront jamais, pour rien au monde, à celles qui en rêvent, à celles qui en font, à celles qui en veulent. Il manque aux femmes qui avortent, qui ne le gardent pas, à celles qui abandonnent, qui refusent, à celles qui adoptent, qui choisissent, qui espèrent. Il manque aux femmes enceintes, aux femmes stériles, aux femmes qui ne peuvent plus en avoir, aux femmes vieilles. C'est l'enfant là-pas là, il va et vient comme la bobine qui roule et puis revient. On s'habitue à son absence. Pour elle, c'est un fils [...] Il manque aux hommes aussi – il manque à tous les hommes, même à ceux qui les tuent. Tous les hommes sont pères. [...] cet enfant-là, celui qui manque et manquera toujours à tous les bras, c'est le sien aussi. Elle a un fils. C'est lui (D-208. C'est nous qui soulignons).

Sans doute faut-il comprendre, dans l'introduction de ce constat, qu'en définitive tout sujet féminin est fondamentalement habité par un sentiment de dépossession, ce qui se traduit encore par la résurgence de l'image anatomique d'un corps tronqué, d'un bras en manque d'extension phallique, source de l'infinie revendication hystérique. Dans cet ordre d'idées, il n'est pas surprenant que la narratrice achève sa pensée par le versant corollaire de sa supposition, c'est-à-dire qu'elle oppose à l'idée de la dépossession des femmes le fait inverse, à savoir que « tous les hommes sont pères » : nés sous le sceau du masculin, ils détiennent en propre le phallus.

La succession des chapitres de *Dans ces bras-là* nous amène donc à faire le constat d'une série de deuils, parmi lesquels celui du mari, de l'amant, du fils et, par extension, celui de son propre statut de mère importent davantage. Mais ce que la perte de l'enfant dévoile, le versant symbolique de cette mort, c'est celui d'une toute-puissance. Toutes ces

ruptures affectives ne sont, au bout du compte, que synonymes d'un autre deuil, drame obscur, ancien, voire originel : la castration symbolique elle-même, que Lacan définit fondamentalement en termes de séparation entre la mère et l'enfant.

CHAPITRE II

LE PARADIS PERDU : LES TRACES SYMBOLIQUES DE LA CASTRATION

L'a de l'amour, je l'ai toujours entendu comme un préfixe – ce que la grammaire appelle un préfixe privatif, et c'est bien vrai, l'amour est une privation, il y a quelque chose qui manque, une absence, une abolition, une abjuration, que sais-je? quelque chose qui n'est pas là, qu'on a perdu si on l'a jamais eu, l'a de l'amour nous sépare de l'amour, nous tient à distance, on ne peut pas approcher plus, on se heurte à un mur, au mur de l'amour, un mur aveugle comme seul l'amour peut l'être, on a beau toquer, dire toc toc, je suis là mon amour, ça n'ouvre pas, ça ne s'ouvre pas, ça s'entrebâille à peine, ça ne vous laisse pas entrer comme ça, pas comme chez vous, non, c'est une propriété privée, absolument, c'est privé, l'amour, c'est privé de tout (AR-54).

Ce qu'une telle réflexion expose à première vue, c'est l'impasse à laquelle est voué le rapport amoureux, car jamais il ne peut soutenir en totalité la demande affective implicitement adressée à l'Autre. Ce déficit relationnel, intrinsèque à toute union humaine, est la source même du désir et de la recherche infinie et, en ce sens, le *a préfixe*

privatif tel que l'entend Laurens peut évoquer le concept de l'*objet petit a* de Lacan, que le théoricien concevait comme « l'objet cause du désir⁴⁵ » :

L'objet a répond ainsi à cette place de la vérité pour le sujet à tous les moments de son existence; [...] dans l'expérience amoureuse, comme ce manque merveilleux que l'objet aimé habille ou recèle; dans l'acte sexuel, comme l'objet qui pare à l'irréductible altérité de l'Autre et se substitue, comme partenaire de la jouissance, à l'impossibilité de faire un avec le corps de l'Autre⁴⁶.

S'il faut en croire la nuance qu'apporte Henri Bénac dans *Le Dictionnaire des synonymes*, le terme *privation*, duquel découle *privatif* et qui réfère d'abord à *manque*, implique que « le sujet est rendu malheureux par le manque de choses dont il pouvait jouir⁴⁷ ». C'est dire que le *a de l'amour* se comprend comme le vestige d'une jouissance antérieure, qui a déjà existé, en un autre lieu, en un autre temps : celui de la quiétude utérine.

En regard de ce manque fondamental qui ne cesse de s'écrire en multipliant les supports sur lesquels il se déploie symboliquement, Nasio, se référant à la théorie lacanienne, nous informe que :

La valeur formelle d'un signifiant réside dans son appartenance à une série d'autres signifiants, chacun étant la formulation abstraite d'une méprise passée ou future. Le signifiant n'est donc jamais seul, il est toujours un parmi d'autres. Un signifiant n'est signifiant que pour d'autres signifiants. C'est-à-dire qu'un signifiant n'a de valeur – valeur formelle donc – que s'il fait partie d'un ensemble d'unités identiques à lui⁴⁸.

⁴⁵ Roland CHEMAAMA, *op. cit.*, p. 218.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 218.

⁴⁷ Henri BÉNAC, *Le Dictionnaire des synonymes*, Paris, Hachette, 1956-1982, p. 568.

⁴⁸ J.-D. NASIO, *Enseignement de 7 concepts cruciaux de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 186.

Dans le chapitre qui suit, nous mettrons donc en évidence une série de signifiants porteurs de similitudes sémantiques articulées à même cette idée d'une impossible rencontre. Outre celle du bras phallique, dont nous avons longuement démontré les rouages au chapitre précédent, l'une des images prégnantes dans l'œuvre de Laurens, qui s'impose au lecteur de façon ponctuelle, est en effet celle d'une porte close qui fait obstacle à la fusion : « on a beau toquer, dire toc toc, je suis là mon amour, ça n'ouvre pas, ça ne s'ouvre pas, ça s'entrebâille à peine », d'illustrer métaphoriquement Camille. Si l'on considère la définition du *Petit Robert*, nous constatons que le lexème *porte* renvoie, au sens propre, à une « ouverture spécialement aménagée dans un mur, une clôture, etc., pour permettre le passage⁴⁹ ». Mais en explorant la veine symbolique du mot, il s'avère qu'il réfère encore à un

lieu de passage entre deux états, entre deux mondes, entre le connu et l'inconnu, la lumière et les ténèbres, le trésor et le dénuement. La porte ouvre sur un mystère. Mais elle a une valeur dynamique, psychologique; car non seulement elle indique un passage, mais elle invite à le franchir. C'est l'invitation au voyage vers un au-delà⁵⁰...

Cette autre dimension nous autorise donc en second lieu à reconnaître en ce signifiant le symbole même de l'accès à cet état antérieur, bienheureux, du confort utérin. Mais dans la citation qui nous occupe et qui ouvre ce chapitre, c'est la fermeture de cette porte qui, se dressant tel un mur, rend compte de l'obstacle par lequel l'enfant réalise qu'il est distinct et séparé de l'objet maternel : « ça ne vous laisse pas entrer comme ça, pas comme chez vous, non, c'est une propriété privée ». Le double sens des propos de la narratrice suggère par une image éloquente le butoir de la castration.

⁴⁹ Paul ROBERT, *op. cit.*, p. 1729.

⁵⁰ Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *op. cit.*, p. 779.

Précisons encore que ce signifiant formel, aussi récurrent soit-il, s'articule en fait à même divers objets de mobiliers possédant des caractéristiques communes d'ouverture et de fermeture. Dans une telle perspective, des signes linguistiques tels que *tiroir*, *bibliothèque*, *fenêtre* et *écran* prendraient place, selon nous, dans la chaîne signifiante en se substituant les uns aux autres au gré de la narration, tous véhiculant, dans leur sens latent, un seul et même effet de désir : celui d'une béatitude originelle perdue et inconsciemment toujours recherchée. Dans un souci de logique, il conviendra que nous nous attardions d'abord à la présence constante du signifiant *porte*.

2.1 Le motif de la porte : la tentation de l'inceste

Les jeux de porte apparaissent fréquents dans l'espace narratif, et nous laissent ainsi croire qu'ils jouent un rôle déterminant, comme nous le constatons dès le début de *L'Amour, roman*. Tout d'abord, c'est parce qu'elle se trompe de porte d'entrée que Camille « rencontre » visuellement Yves pour la première fois, et sans la présence de cette bévue par laquelle elle a attiré son attention, ce dernier n'aurait pas été amené à placer une petite annonce dans le journal *Libé* dans le but de retrouver l'objet de son désir fortuitement entrevu :

Mon réveil n'a pas sonné, le samedi – je ne l'avais peut-être pas mis en position réveil. Toujours est-il que je suis entrée dans l'amphi à huit heures et demie et *en me trompant de porte* : au lieu d'arriver comme prévu par l'arrière de la salle et de m'asseoir discrètement au fond, j'ai débouché sur l'estrade à côté d'un espèce de blondin au regard torve qui s'est interrompu ostensiblement tandis que je gagnais un banc libre en riboulant des yeux vers Catherine (AR-18. C'est nous qui soulignons).

Pour Yves, cette entrée remarquable est peut-être la promesse d'une histoire à venir : « Ce fut comme une apparition samedi 8 h 30 à Cauchy », (AR-20) écrit-il, paraphrasant Flaubert. Ces propos empruntés à l'univers romanesque s'enracinent ainsi dans le terreau des illusions, préfigurant la facticité dont la relation fusionnelle à venir ne sera pas dépourvue. D'ailleurs, parce qu'elle survient sur une scène, la rencontre nous situe d'entrée de jeu dans un contexte théâtral. Camille s'empresse donc de donner suite à l'avis de recherche de cet agrégatif en lui fixant un rendez-vous. Dès le lendemain, c'est chez elle qu'elle l'accueille et, sans même prendre le temps de faire connaissance, dans l'émoi des premiers instants de passion, ils s'enlacent et s'embrassent... sur le seuil de la porte d'entrée :

Il est arrivé à l'heure, *j'ai ouvert, il est entré*, nous étions tremblants tous les deux. – Qu'est-ce qu'on va se dire? a-t-il murmuré. J'ai mis mes bras autour de son cou, là, *devant la porte*, pour qu'il cesse de me voir, j'ai approché ma bouche de la sienne et j'ai dit : tout, on va tout se dire (AR-20. C'est nous qui soulignons).

Puisque la porte *invite au passage*, comme nous l'avons mentionné, les nouveaux amants en ont rapidement franchi le seuil et se sont ainsi engagés vers ce *mystère* que constitue l'Autre. Et comme cette rencontre inopinée procède d'une distraction, le désir inconscient d'abolir les limites de l'altérité aurait ainsi trouvé son chemin à travers un acte manqué.

Mais la traversée de la porte, geste par lequel le couple se rejoint dans un espace amoureux fusionnel, convoque encore le sujet de la narration aux sources mêmes d'un interdit, comme en fait foi cet épisode où Camille magasine à la recherche d'une robe de mariée, car elle doit épouser Yves dans les heures qui viennent. L'anecdote cause

l'étonnement du lecteur, car c'est par un geste aussi soudain qu'irréfléchi, que rien ne laissait présager, que Camille vole ledit vêtement :

je me suis dirigée d'un pas pressé vers la sortie, j'ai ouvert la porte, au revoir, messieurs-dames – l'alarme va sonner –, j'ai posé le pied sur le trottoir – quelqu'un va me retenir par le bras, par le col –, j'ai fait dix mètres, vingt, trente – quelqu'un va me poursuivre en criant : « Arrêtez-là, arrêtez-là! » Mais personne n'a levé le petit doigt, l'univers entier s'en lavait les mains. C'est ainsi qu'à 15 h, le 30 octobre 1982 [...] je me suis mariée, oui, oui – mais que fait la police? (AR-46).

Si l'anecdote n'est pas dénuée d'humour dans son contenu manifeste, elle invite cependant à une lecture symbolique : « Que fait la police? », s'inquiète la narratrice qui, en franchissant illégalement cette porte vêtue de la robe nuptiale sans en avoir payé le prix, donne à son mariage une saveur d'interdit, par laquelle elle semble outrepasser une certaine limite : celle de la loi de la castration. En effet, Camille se refusant à « payer le prix » pour ce vêtement symbolisant la pureté nous reporte au refus originel de l'épreuve de castration, autre « prix à payer » pour accéder à l'ordre du Désir. Épouser Yves constituerait donc, en ce sens, une infraction de nature incestueuse. Par ailleurs, rappelons que la narratrice a littéralement « volé » Yves à sa meilleure amie Catherine, laquelle s'était entichée de cet étudiant et avait même réussi à décrocher un rendez-vous avec lui, avant que Camille ne la « coiffe au poteau », selon son expression, fracassant du coup la belle amitié qui les liait l'une et l'autre.

Le signifiant *porte* intervient encore au cœur de cette scène de ménage qui éclate au sein du couple en pleine nuit parce que Yves, rentré trop tard, suscite la méfiance de Camille. Celle-ci, ayant rédigé une lettre de rupture à son intention, « pousse le gros

verrou intérieur, celui pour lequel il n'a pas de clé » (D-146), afin de lui refuser l'accès à leur demeure :

Elle l'entend avec satisfaction déplier le message, puis essayer d'ouvrir avec toutes les clefs de son trousseau, puis frapper très doucement à la porte, gratter, pousser, grommeler, murmurer, implorer [...]. Soudain un choc violent ébranle la porte d'entrée derrière laquelle elle guettait, suivi d'un autre, puis d'un autre encore – on voit déjà le jour entrer par le chambranle distordu, la poignée éclate avec la serrure, elle repousse le verrou au moment où le mari entre tout d'une masse dans l'appartement comme dans un film policier (D-146).

Si, dans cette scène, l'intrusion est rendue possible par la violence physique du mari, au moment même où Camille, revenant sur sa décision, « repousse le verrou » pour le laisser entrer, la présence de la serrure établit un pont avec un épisode du second roman où Camille, enfant, se heurte cette fois-ci à la porte de la chambre de sa mère, peu de temps après qu'elle et sa sœur l'eurent surprise au lit avec son amant André :

Le lendemain, au retour de l'école, je sens quelque chose sous mes chaussures; c'est de la sciure. Il me faut une minute pour découvrir le verrou tout neuf à la porte de la chambre – un gros verrou métallique à targette comme dans le tableau de Fragonard : on ne passe plus. J'entrevois des terres inconnues, je suis interdite. On n'est jamais vraiment passées. On est restées sur le seuil, Claude et moi, à regarder, ou plutôt à imaginer Simone vivre sa vie. (AR-158)

Sans doute ce souvenir d'avoir été *interdite* hante-t-il le discours de Laurens. Et le regret de n'être « jamais vraiment passées » exprime la nostalgie qui imprègne les romans. Bien qu'il ne constitue, dans son sens manifeste, qu'une simple pièce de métal qui coulisse afin de bloquer une porte, le verrou traduit pour nous l'impossibilité de voir s'ouvrir la porte de la demeure originelle. Et il n'est pas anodin de constater que c'est précisément la chambre de la mère qui en ait été équipée, puisque celle-ci « *ne vous laisse*

pas entrer comme ça »... D'ailleurs, par une éloquente description de Simone, Camille résume la part inaccessible de celle-ci : « Telle était exactement ma mère : là mais pas tout entière, présente mais dérobant dans l'ombre une face secrète, un pan d'obscurité, ouverte mais comme une porte dont le battant cache un verrou » (AR-164).

Mais en définitive, ce qui nous permet de conclure que le mouvement conféré à toutes ces portes occupe un rôle prépondérant dans le texte, c'est cette scène dans laquelle, parvenu au terme de leur union maritale, Yves, dans une dernière tentative, invite Camille à le rejoindre. La réponse négative génère le geste final : « Avant de claquer la porte, il m'a encore proposé de venir, j'ai fait non de la tête. C'est la fin, alors, a-t-il dit » (AR-25).

Pour une large part, la narration s'organise donc autour du thème du franchissement d'une porte : que les protagonistes *entrent par la mauvaise porte*, qu'ils *sortent* précipitamment en se posant en hors-la-loi, qu'ils *poussent le verrou* pour empêcher une intrusion, qu'ils *défoncent la porte* dont l'accès est refusé, ou, enfin, qu'ils la *claquent* pour clore une union, chacun de ces gestes se constitue en tant que véhicule du sujet de l'inconscient. Cette insistance du discours à rendre tout mouvement de porte significatif traduit donc le désir qui insiste et par lequel le sujet tente de se réapproprier son paradis perdu :

La porte constitue certainement la partie la plus significative de la maison. On l'ouvre, on la ferme, on y frappe, on la bloque. Elle est un seuil, une frontière. Qu'on la franchisse pour entrer ou pour sortir, on entre dans

d'autres conditions d'existence, dans un autre état de conscience, car elle conduit à d'autres hommes, à une autre atmosphère⁵¹.

2.2 Le motif de l'écran : l'envers refusé du décor

qu'est-ce qu'un grand amour, qu'est-ce que le plus grand amour, l'amour incalculable, la somme? Mais ce n'est pas tant la somme qui nous fascine, pas tant la quantité que l'unité, le nombre qu'on peut rajouter à l'éternité, le 1 qui va s'additionner pour agrandir la somme, s'approcher un peu plus près de la totalité – pas tant la mesure que la démesure. L'amour veut ce qui est derrière ce qu'il a, derrière l'a de l'amour, derrière l'instant, derrière l'espace, derrière le corps, encore, c'est tout ce que veut l'amour : encore. (AR-155).

Dans l'univers de Laurens, la présence de l'« écran » vise également à traduire la mise à distance obligée de l'objet d'amour. S'il s'apparente à la porte en tant qu'il établit une frontière, son acception est cependant plus stricte en ce sens que la définition du terme induit la nuance d'une limite infranchissable. Or, comme le précise Camille, « l'amour veut ce qui est *derrière* »... Mais contrairement à une porte qui parfois se laisse ouvrir, l'écran ne se traverse pas, vouant ainsi la quête infinie d'amour à une frustration permanente :

Dans l'ordre du désir, il y a d'abord un préalable : le désir incestueux de posséder le corps total de la mère et puis l'impossibilité d'y parvenir. Le résultat en est l'insatisfaction. Soyons clairs : à chaque fois que nous employons l'expression : « désir insatisfait », c'est du désir incestueux qu'il s'agit⁵².

Puisque l'écran intervient en tant qu'obstacle à l'inceste, il peut donc se comprendre comme métaphore de la Loi du Père, par laquelle s'opère la rupture symbolique, et sur laquelle viendra inexorablement se heurter Camille lors de ses

⁵¹ Michel CAZENAVE, *Encyclopédie des symboles*, Paris, Le livre de poche, coll. « La Pochothèque », 1996, p. 554.

⁵² J.-D. NASIO, *Cinq leçons sur la théorie de Jacques Lacan*, op. cit., p. 144.

rencontres amoureuses. De fait, deux principes s'opposent dans les œuvres qui nous occupent, à savoir d'une part la tentation de fracasser l'écran pour atteindre la jouissance de l'Autre, – c'est le sujet même de *Dans ces bras-là*, roman de la conquête amoureuse – et, d'autre part, l'impossibilité d'y parvenir, dont rend davantage compte *L'Amour, roman*, histoire de la défaite d'un couple. L'impuissance qu'engendre l'inadéquation entre le désir et le principe de réalité auquel il doit se soumettre s'exprime dans l'extrait suivant par l'image d'un élan amoureux que freine l'irréductible présence d'une armure :

le désir d'être aimée, le besoin d'être admirée, comprise, la certitude où l'on est par instants de connaître l'Autre, de savoir qui il est, ce qu'il a dans le cœur, l'aisance à lire dans ses sourires et dans ses yeux, l'envie d'être la seule, la jalousie, le chagrin qu'il y ait d'autres gens sur terre, la foi, surtout, la nécessité de croire, d'être ce croyant, ce fou du dieu Amour. Et puis en face, en face de ce don, de cet élan, de cette folle dépense, quoi? Un écran, une vitre, un blindage en verre qu'on ne pourrait détruire qu'en dynamitant tout le reste, mais alors on perdrait l'image, ça exploserait, ça s'en irait et ça ne reviendrait pas, on ne peut pas prendre le risque on ne peut pas se permettre. Alors, on se rapproche le plus près possible, ce qu'on voudrait c'est toucher l'Autre et qu'il nous touche, le geste, l'émotion – j'en ai déjà parlé ailleurs, j'ai écrit tout un roman là-dessus... *on voudrait tout et on n'a rien, à cause du verre, de l'écran de verre* que chacun promène devant soi comme un bouclier pour ne pas risquer d'être touché. (AR-216. C'est nous qui soulignons.)

Ce récit constitue en fait la conclusion à laquelle en arrive Camille lorsqu'elle relate une anecdote familiale mettant en cause sa grand-mère Marcelle. La narratrice y établit alors une filiation affective entre elle-même et cette dernière qui, atteinte d'une douce sénilité, s'amourache d'un animateur vedette à travers l'écran du téléviseur et s'entête à croire qu'il lui est possible de franchir cette limite de verre. L'écran, en l'occurrence celui de la télévision, est donc « traversé » par Marcelle, qui vit son histoire d'amour avec Patrick Poivre d'Arvor : « non-je-ne-parle-pas-à-la-télé-je-lui-parle-à-lui »,

s'obstine celle qui, soucieuse de coquetterie, se maquille et revêt sa plus belle robe afin de plaire à son « invité » télévisuel. (AR-214) La grand-mère a bel et bien, dans son imaginaire, outrepasser la frontière symbolique et a rejoint l'inaccessible. Le commentaire du psychanalyste à qui Camille raconte l'histoire rend compte de la folie qui se trouve par delà le franchissement de la Loi : « Mais enfin elle est démente! » Peut-être est-ce là, ainsi formulé, le *risque d'explosion* auquel réfère Camille, la jouissance mortifère que doit redouter tout sujet trop épris de son désir. L'écran de verre, le *bouclier*, au sens où cela *protège*, apparaissent donc comme des images du couperet de la castration, qui rompt l'illusion de posséder pour soi seul l'objet d'amour, comme le nourrisson avant la rupture salvatrice qu'opère la castration symbolique. D'ailleurs, cette hypothèse permettrait de saisir l'angoisse dont le sujet est accablé à chaque perte affective qu'il subit, puisque « une angoisse vécue [...] peut être une défense contre cette autre angoisse non vécue et inconsciente que nous appelons angoisse de castration⁵³ ».

2.3 Le motif de la fenêtre : la transparence d'un regard de désir

La position des corps dans l'espace géographique par rapport à toutes les formes d'écran traduit le type de relation affective ayant cours entre les personnages et révèle encore leur désir de fusionner ou, au contraire, leur angoisse à l'idée de se quitter. Par exemple, dès le début de cette histoire amoureuse en déroute qu'est *L'Amour, roman*, Camille, annonçant ainsi symboliquement au lecteur qu'elle a mis un terme à sa relation maritale, se situe *derrière* l'écran de verre par rapport à Yves, qu'elle observe de son bureau : « *De l'autre côté de la vitre*, Yves cueille du mimosa [...]. J'ai envie de sortir lui lire ces deux lignes, mais non. Hier, il m'a dit qu'il m'aimait encore, que c'était ça qui

⁵³ J.-D. NASIO, *Enseignement de 7 concepts cruciaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 23.

le faisait chier, de m'aimer toujours – et toi? » (AR-14). Pour Camille, il y a donc d'abord tentation de rejoindre son époux pour partager avec lui une lecture, comme au temps passé, mais se remémorant subitement les paroles d'Yves, elle renonce et manifeste sa détermination à demeurer de l'autre côté de la fenêtre, bien à l'abri de l'insatisfaisante relation. Puis, au terme de leur histoire, lorsque Yves entreprend le voyage qui concrétise leur rupture, les gestes opérés relativement à la vitre de la voiture par chacun des membres de ce couple brisé concordent avec leurs états affectifs :

Yves a mis le contact, je me suis penchée à la vitre, on s'est regardés au travers. Puis il a appuyé sur le bouton électrique, la vitre est descendue lentement, chassant des reflets d'arbres et de murs, je t'aime encore, a-t-il dit. J'ai posé mes lèvres sur les siennes, moi aussi, Yves, je t'aime toujours. Il a démarré nerveusement, la voiture a diminué au bout de la rue, j'ai dû disparaître en même temps dans son rétroviseur. (AR-261).

En descendant la vitre, Yves annonce à sa femme qu'il l'aime toujours. La fenêtre baissée par lui crée ainsi un espace ouvert sur l'amour : « Je t'aime encore », avoue-t-il, peut-être dans un dernier espoir. Mais pour Camille, il se situe désormais de l'autre côté, objet d'amour indéniablement déchu, et elle disparaît ainsi de son champ de vision.

De même, la scène de rencontre entre la narratrice et son futur amant Jacques, à la maison de la Radio, met en relief le désir d'abolir l'écran de verre séparateur : « Il achevait lui-même une interview dans le studio voisin et, m'ayant aperçue à travers la cloison vitrée, il était entré. » (AR-77). En franchissant la barrière, l'inconnu ouvre la valve du désir et pose le geste par lequel s'amorce l'adultère entre ces deux êtres déjà engagés ailleurs. Et puis, quelques temps plus tard, lorsque survient la rupture initiée par Jacques, Camille écoute les justifications de cet homme qui déserte leur relation, et

mesure la distance qui, entre eux, s'installe : « je l'avais perdu, j'étais perdue [...]. Je suis sortie, Jacques me regardait partir à travers la paroi vitrée, je n'aurais eu qu'à tourner la tête, qu'à faire un signe [...], j'ai tourné le coin de la rue » (AR-143). Ces derniers mots établissent un lien avec l'épisode cité au paragraphe précédent, dans lequel Camille disparaît de la vue d'Yves, qui s'éloigne au volant de son automobile.

Mais deux mois après leur première rupture, le couple d'amants se revoie, toujours à travers la vitre de leur salle d'enregistrement respective, d'où l'on remarque une fois encore le rôle joué par l'écran de verre :

C'est à ce moment-là que j'ai vu Jacques. Il était assis comme la première fois au fond du studio d'enregistrement. [...] D'où j'étais, derrière la vitre, je ne distinguais pas très nettement son visage, mais je voyais qu'il me voyait, et je connaissais cette gravité fixe et lumineuse de ses yeux, je l'ai reconnue de loin – sa façon de bander du regard – aussitôt j'ai senti mon ventre s'ouvrir, mes jambes (AR-168).

Dans le discours narratif de Laurens, les liaisons amoureuses s'entament donc par le franchissement visuel d'une vitre, de même que les ruptures qui parfois s'ensuivent sont marquées par la résurgence d'un regard qui se perd. En effet, outre que l'on remarque la présence d'une cloison de verre à chacune des étapes affectives que vit Camille, nous observons aussi que c'est dans le regard des personnages que s'inscrit et transparaît – ou non – le désir de l'Autre.

Entre l'écran de verre, la vitre d'une fenêtre et la transparence d'un regard, il y a donc synonymie, et pour un terme comme pour l'autre, se trouve encore cette idée d'un obstacle qui contraint la femme amoureuse à demeurer de l'autre côté de la rive

incestueuse. « Je suis d'une lignée de femmes à la fenêtre, j'appartiens à la troisième génération » (AR-218), nous dévoile Camille, par un énoncé qui signe son inscription dans une filiation généalogique de femmes captées par le rêve de toucher l'Autre en pulvérisant l'écran, d'y pratiquer l'ouverture par laquelle la fusion sera enfin accessible. Selon les dires de la narratrice, sa grand-mère y attendait son « chevalier fidèle », puis sa mère y guettait son amant André, et lorsqu'il paraissait, « elle quittait la fenêtre pour l'accueillir en haut des marches, il n'y avait plus de vitre, alors, plus d'écran, plus rien » (AR-219). Il semble donc que Simone ait « cassé » la vitre, et soit ainsi parvenue à passer de l'autre côté, dans une union passionnelle qui la lie à son amant, contrairement à Camille qui, elle, nous informe du besoin qui la pousse à camper patiemment devant, dans l'attente toujours renouvelée de ce signifiant qui s'obstine et se dérobe :

Quant à moi... Moi, je me damnerais pour un bout de carreau. Ah! qu'on me donne un coin de fenêtre, ah! qu'on me laisse, debout le nez à la vitre comme un enfant qui attend sa mère, qu'on me donne ce temps! [...], ce qu'attend le corps collé à la vitre dans le coin le plus reculé, ce n'est pas un prince, fût-il charmant, non, c'est un pas, un bruit de pas – non pas l'homme qui marche, mais l'écho d'une marche, non pas l'homme qui vient, mais le pas qui ne vient pas, pas jusque-là, pas jusqu'à elle, l'attentive – pas jusqu'à moi, ce pas que tout m'oppose, je ne t'aime pas [...] ce pas qui n'arrive pas, je n'y arrive pas, ce pas qui n'arrive jamais, je n'y arriverai jamais, ce pas qui m'abandonne, est-ce une raison pour cesser de la guetter? Est-ce qu'on fait autrement pour les poèmes et les romans? *Est-ce qu'on fait autre chose que d'espérer ce qui ne vient jamais – la forme pure, le souffle divin, le mot juste?* (AR-220. C'est nous qui soulignons)

Cette dernière interrogation permet ainsi d'établir un lien entre ce pas de l'homme qui ne vient pas... *qui ne vient jamais...* et cette *forme pure* qu'est le signifiant manquant, cet insaisissable objet d'un désir qui ne saurait prendre fin. Ce dont rend compte le dernier

énoncé, c'est bien de l'espérance infinie de *la chose* lacanienne⁵⁴ qui, parce qu'elle n'est jamais au rendez-vous, relance sans cesse le désir en le convoquant vers d'autres horizons, notamment ceux que définissent toutes formes artistiques. Le *mot juste*, le *souffle divin* ou la *forme pure*, serait donc à chercher du côté de la création, qui laisse libre cours au flux des substituts du signifiant manquant, comme l'explicite Jean Forest :

La littérature, la fiction, c'est quand on cherche là ce qu'on a perdu ici... la castration y débloquent ce que l'inceste coince, mettant en marche vers un ailleurs fuyant ce qui s'est serré à la sortie ratée de l'œdipe. [...] Créer une béance, ouvrir une fenêtre, en faire le rond-point autour de quoi circulera la vie. Alors *ça* parlera tout seul! La Loi, c'est le mouvement des lettres. La transgression, de les immobiliser, de colmater le trou du pousse-pousse. La fonction paternelle veille à ce que *ça* circule. La fiction, cela se produit quand *ça* circule, et parce que *ça* circule. La fiction doit tout à la castration⁵⁵.

Dans les propos de Camille se trouve cette conviction que la littérature – lecture ou écriture – permet ce que l'amour, lui, s'obstine à refuser. Dans le travail qu'elle suppose, dans le mouvement des lettres qui s'ordonnent pour créer du sens, le sujet de l'inconscient se trouve ainsi relancé dans une quête infinie de la forme pure, dans une perpétuelle tentative de rendre compte de la parfaite chose lacanienne :

la lecture est bien la seule chose au monde qui rende heureux par ce qu'elle nous ôte – ce voile qui nous tombe des yeux, *cet écran qui se volatilise entre le monde et nous* –, alors que presque tout le bonheur ordinaire de l'amour, au contraire, est fondé sur l'illusion, sur le désir forcené d'obtenir ce qu'on n'a pas comme si l'autre l'avait... (AR-233)

⁵⁴ Objet de l'inceste. Ce qu'il y a de plus intime pour un sujet, quoique étranger à lui, structuralement inaccessible, signifié comme interdit (inceste) et imaginé par lui comme le souverain Bien : son être même. Roland CHEMAMA, *op. cit.*, p. 46.

⁵⁵ Jean FOREST, *Psychanalyse Littérature Enseignement*, Montréal, Tryptique, coll. Controverses, 2001, p. 102.

Que l'écran, enfin, se fracasse et que tombe le bouclier de verre *que chacun promène devant soi* : voilà donc résumé la fonction même de la littérature.

2.4 Le motif du tiroir : la réclusion forcée

C'est là que commence pour toi, semble-t-il, l'expérience dite « du tiroir ». À certains moments de ta vie, à compter de ce jour et jusqu'à maintenant, tu as le sentiment d'abord terrifiant puis familier qu'on te range dans une espèce de tiroir mental, volume parallélépipédique d'oubli où l'on te repousse à son gré pour t'en ressortir plus tard sans la moindre marque d'animosité [...]. Non, simplement on n'avait plus besoin de toi, on avait autre chose à faire, on voulait la paix, alors on t'a fait disparaître. Ce qui est effrayant dans ce tiroir, c'est que tu n'existes plus, tu n'as plus de nom, plus d'identité, tu es dans le noir comme une vieille chaussette [...]. Tu élabores alors la formule de ton cogito personnel : elle pense à moi, donc je suis (AR-175).

Cette métaphore du tiroir renvoie au sentiment de rejet et d'abandon qu'éprouve Camille à divers moments de sa vie et dévoile l'affect ressenti à l'idée d'être isolée dans un tiroir qu'on a refermé. Mais plus encore, c'est le sentiment de ne plus exister et d'avoir perdu, à l'intérieur de ces quatre planches, toute identité, tout souffle de vie. L'emploi de l'adjectif « parallélépipédique », propre à la géométrie et évoquant une forme rectangulaire ou cubique, nous autorise à relever l'analogie de forme entre un compartiment tel qu'un tiroir et l'image même d'un tombeau. Se retrouver isolée dans un tiroir, comme on l'est dans la mort, c'est donc disparaître aux yeux des êtres aimés, rompre avec eux le lien d'amour qui nous unissait. Dans le contexte qui nous préoccupe et en d'autres mots, cette évocation se teinte des sentiments inconscients éprouvés par le sujet lors de la castration symbolique, pris en tant que « prototype psychique de toutes

nos pertes⁵⁶». Le tiroir agit donc comme métaphore de la solitude, de lien fusionnel déchu... la rançon de la castration.

Se trouver recluse dans un tiroir mental que l'objet d'amour a froidement refermé afin d'« *avoir la paix* », c'est en somme, pour Camille, devoir faire le deuil du désir de l'Autre. Or, ce qui constitue l'enfant en tant que sujet, c'est précisément le regard d'amour de la mère. Comme le signale Jean Forest :

L'Homme veut d'abord et avant tout que l'autre le désire de toutes ses forces! C'est ce *désir du désir de l'autre* qui fait de lui un être humain. Que seulement l'autre de son désir ne réponde pas à sa demande d'amour, vous le verrez alors s'effondrer, ou faire le matamore, mourir peut-être. Le mécanisme n'est pas dépourvu de danger... Le risque étant grand que le petit humain se persuade que seule sa mère pourra répondre à sa demande d'amour, à son désir. [...] La mère dont il lui faudra cependant se séparer, s'il veut vivre. Désirera-t-il vivre? Cette séparation-là porte le nom honni de castration⁵⁷.

L'aveu de cette blessure narcissique que Camille, se parlant à elle-même, exprime par ces mots: « ce qui effrayant dans ce tiroir, c'est que tu n'existes plus », s'inscrit précisément dans cette avide recherche d'elle-même à travers le regard de l'Autre. « Ce désir du désir de l'autre qui fait de lui un être humain », voilà bien ce qui fonde l'écriture de Laurens et donne corps et sens à l'œuvre.

⁵⁶Jean BELLEMIN-NOEL, *La psychanalyse du texte littéraire, introduction aux lectures critiques inspirées de Freud*, op. cit., p. 23.

⁵⁷ Jean FOREST, *Psychanalyse Littérature Enseignement*, op. cit., p. 52.

Pour Freud, bien que le développement souhaitable du moi consiste à se soustraire à l'emprise du narcissisme primaire⁵⁸, le moi s'inscrira immanquablement dans une quête assidue par laquelle il aspire à le retrouver. C'est donc la symbiose avec le corps de la mère en tant que paradis perdu que l'humain cherchera toute sa vie à recréer :

Alors qu'avec le narcissisme primaire l'Autre était SOI, on ne peut plus maintenant que s'éprouver à travers l'autre. L'élément le plus important qui vient perturber le narcissisme primaire n'est autre que le complexe de castration. Par lui s'opère la reconnaissance d'une incomplétude qui va susciter le désir de retrouver la perfection narcissique⁵⁹.

Outre l'évocation du tiroir et du sentiment d'incomplétude ou de l'isolement psychique qu'il sous-entend, se trouve encore, à l'intérieur du même paragraphe, le souvenir des paroles de la mère qui éloignent encore un peu le sujet de la perfection narcissique :

Quand tu étais enceinte de Philippe, ta mère, voyant monter ton angoisse, te donnait les conseils qu'elle tenait elle-même de sa grand-mère et de sa mère : surtout, quand le bébé sera là, ne pas le prendre dans les bras chaque fois qu'il crie. Le laisser s'époumoner, il finira bien par se calmer tout seul. Si nécessaire, le mettre à l'écart dans une chambre pour pouvoir dormir tranquille. Le bébé ne doit surtout pas s'imaginer *qu'il n'y a qu'à demander*. Tu n'as pas eu à suivre ces recommandations – la mort s'est chargée de claquer le tiroir. Mais tu ne peux pas entendre à la radio sans défaillir l'histoire de ces parents japonais qui, pour aller danser en boîte un soir de réveillon, ont déposé dans une consigne automatique leur bébé de trois mois (AR-176. C'est l'auteure qui souligne).

Cette précision de lieu qu'apporte Camille en se remémorant les recommandations de sa propre mère rend signifiante la chaîne de mots : être « à l'écart dans une chambre » n'équivaut-il pas à se retrouver seule au fond d'un tiroir? La chambre de bébé, c'est le

⁵⁸ État du processus de structuration dans lequel l'*infans*, qui n'a pas encore d'identité constituée, prend l'Autre pour lui-même.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 57.

tiroir à grande échelle; les planches, comme les murs, comme une porte, dressent une cloison entre l'enfant et son objet d'amour.

De la même manière, l'épisode du dortoir du camp d'été dans lequel se retrouve Camille, à six ans, lorsqu'elle se voit subitement délaissée par sa grande sœur auprès de qui elle cherchait un réconfort, bouleverse l'enfant et ouvre la porte à l'angoisse. Toute perte affective subséquente portera la signature de cet abandon et ravivera chaque fois, comme nous le verrons, le traumatisme initial :

En Suisse, je couche dans un dortoir [...]. Au début, ma sœur est avec moi, puis, dès le troisième jour, elle va, à la demande de celle-ci, qui s'ennuie toute seule, rejoindre Bérénice, la fille aînée d'André [...]. Tirée du néant collectif par ce statut inespéré d'enfant de compagnie, ma sœur, dont je tenais la main dans le noir en lui demandant si nous reverrions maman un jour, qu'elle me le jure, ma sœur disparaît à son tour dans une vie inconnue (AR-177).

Le signifiant « tiroir » agit donc en tant que mot-aimant et appelle, au paragraphe suivant, le signifiant « dortoir », lequel renvoie encore Camille au souvenir d'avoir été abandonnée. Dans l'extrait, on constate que ce rejet s'effectue pour le bénéfice d'une autre, la fille d'Andrée, qui pour un temps se pose en rivale. Cette blessure évoque la triangulation œdipienne dans laquelle l'enfant se trouve « éjecté » de la relation qu'il forme avec ses parents. De cette exclusion surgit un appel à l'aide, une prière à l'Autre : « *je me suis accrochée à son bras en sanglotant* : « Claude, Claude, reste avec moi, je t'en supplie Claude, ne t'en va pas, je t'aime, Claude, je t'aime » (AR-178. C'est nous qui soulignons). Cette demande d'amour, toute sororale fut-elle, ne rappelle-t-elle pas l'élan désespéré de la jeune fille suicidaire que Camille, évincée par son premier amour,

deviendra momentanément quelques années plus tard? Rappelons-nous cet extrait de

Dans ces bras-là qui, mieux que tout autre, justifie le titre même du roman :

elle s'enferme dans sa chambre, elle met du Leonard Cohen, et elle avale tous les comprimés qu'elle a pu trouver dans l'armoire à pharmacie. Elle s'assied à sa table devant une feuille blanche, mais rien ne vient, pas un mot pour dire ça – *qu'il lui faut des bras d'or pour supporter la vie*. Elle écoute la voix de Cohen, *I need you, I don't need you*, elle ne sait plus ni vivre ni mourir. [...] Elle pleure à côté de lui tandis qu'il met le Solex à l'arrière de la 4L, « je la raccompagne », *elle n'a même plus de nom, elle sanglote, elle s'accroche à lui*, qu'est-ce qu'il y a, Michel? Qu'est-ce qui s'est passé, qu'est-ce que je t'ai fait? Michel, est-ce que tu m'aimes? [...] Elle pleure à table, pendant des semaines elle pleure (D-97. C'est nous qui soulignons).

L'épisode de la narratrice qui « s'enferme dans sa chambre » pour y mourir fait écho à la réclusion dans le tiroir dans lequel elle n'existe plus... comme à la chambre dans laquelle le nourrisson pleure son désespoir en attendant le retour de sa mère. D'ailleurs, chez Laurens, les larmes qui perdurent et n'en finissent plus de jaillir constituent la marque des ruptures affectives. Jusqu'à la fin du camp de vacances, l'abandon et l'angoisse qui étreignent l'enfant se manifestent en effet par d'abondantes crises de larmes et de l'énurésie :

Personne ne m'aime. Alors je pleure. Je pleure tout le temps, je pleure chaque jour que le bon Dieu fait. Je pleure dans la semoule, dans le riz au lait, dans le potage aux lentilles. Je pleure sur mes dessins, mes tricotins, ma pâte à modeler. Je pleure devant les autres filles, devant les monitrices, devant sœur Clotilde, devant ma sœur qui ne voit jamais rien venir, le soleil poudroie, l'herbe à vaches verdoie et je meurs, je suis en train de mourir [...]. Personne ne m'aide. Alors je pisse. Je pisse toutes les nuits [...] (AR-179).

Le texte relance donc sans cesse les signifiants : le tiroir qui se referme évoque l'abandon, l'impression de n'être plus un objet d'amour valable pour l'Autre, ceci

provoquant une abondance de larmes... et celles-ci nous renvoient au roman précédent, à l'extrait dans lequel Camille narre la séparation que lui impose son amant :

Après la rupture avec l'amant, elle pleure pendant deux ans. Il ne s'agit pas d'une image pour suggérer son chagrin : elle pleure vraiment, tous les jours, pas nécessairement dans le silence de sa chambre ou la solitude [...], elle pleure, elle n'arrête pas de pleurer – les larmes coulent dans l'assiette et donnent à tout ce goût de sel qu'a l'air au bord de la mer. [...] Elle pleure, elle se souvient de tout ce qu'il a dit, de ce qu'il disait : *je t'aime*, et aussi *je ne t'aime pas*. Les larmes font comme un rideau de pluie qui tente de noyer ces deux phrases en un seul paysage (D-204. C'est l'auteure qui souligne).

Les paroles mises en italiques par l'auteure elle-même : *je t'aime*, et *je ne t'aime pas*, font écho au texte de la chanson de Cohen mentionnée précédemment, et dont les mots cités s'avèrent eux aussi soulignés par des caractères italique : *I need you, I don't need you*. C'est donc l'interruption soudaine de l'émotion amoureuse, la déroute affective brutale qui porte atteinte à la narratrice. Être aimée, désirée, puis subitement ne plus combler l'Autre, se retrouver évincée de ses pensées, de ses sentiments, après avoir capté son intérêt, voilà bien ce qui ravive amèrement, encore une fois, la blessure narcissique et relance l'idée même d'une *privation*.

La rupture avec l'amant de *Dans ces bras-là* a aussi un air de parenté avec la fin de la liaison de Camille et Jacques dans *L'Amour, roman*. Dans cette dernière scène, on retrouve d'ailleurs l'obsédant tiroir qui se referme :

Jacques m'a appelée sur mon portable, il était père d'une petite Manon, sa voix tremblait, ne nous voyons pas pendant quelque temps, ai-je proposé, ce sera mieux – je bluffais un peu, pour voir, mais pas complètement : on a beau faire, on a beau dire, l'amour, c'est l'enfant. Si vous voulez, a-t-il dit,

oui, peut-être c'est mieux. Je suis partie de chez lui, *la porte derrière moi a fait le bruit d'un tiroir qui claque*. (AR-250 C'est nous qui soulignons.)

Que les éléments formels « porte » et « tiroir » se retrouvent amalgamés dans une unité syntaxique posée en tant que conclusion d'une histoire amoureuse indique que le discours renferme les stigmates d'une perte initiale jamais assumée. Mais dans les deux romans, se trouve une autre pièce de mobilier qui porte aussi en ses éléments la marque de l'abandon.

En tant que meuble de rangement, une bibliothèque peut en effet appartenir au même registre sémantique qu'un tiroir et constituer comme tel une métaphore de l'isolement, d'autant que celles dont il est question ici sont munies d'une porte susceptible d'être refermée. Aussi, lorsque Camille relate une visite professionnelle à son éditeur, l'image d'abandon se dégageant de son récit semble corrélative de celle contenue dans l'extrait précédent et qui mettait en évidence l'amertume éprouvée à l'idée d'être périodiquement confinée à la réclusion d'un tiroir selon les besoins d'autrui :

Il lui semble, après chaque rendez-vous, qu'elle regagne un coin d'étagère dans une bibliothèque vitrée dont la porte aussitôt se referme – peut-être même n'a-t-elle jamais quitté ce rayonnage vers lequel *il a ébauché un geste pour la prendre*, peut-être est-ce même de derrière cet écran transparent qu'il lui parle, et tout lui parvient étouffé, lumière amoindrie de ce qui pourrait être un éclat, un soleil (D-185. C'est nous qui soulignons.)

Ce qui retient davantage notre attention, c'est le geste par lequel on vient – ou non – vers elle, cette extension du bras de l'Autre qui se délie pour saisir l'objet de désir que Camille souhaite être ou qui s'en éloigne, s'en détourne impunément, déclenchant ainsi l'angoisse

du personnage. De tels mouvements de rupture physique ont précédemment été relevés. L'anecdote évoquant le tiroir comportait, en effet, des expressions comme : « *on te repousse à son gré pour t'en ressortir plus tard [...] on t'a fait disparaître.* » De même, nous pouvons associer l'affirmation suivante : « *Elle regagne un coin d'étagère* » à cette autre : « *on te range dans une espèce de tiroir mental* », laissant croire, pour les deux romans, à une seule et même énonciation dont la structure repose sur l'image d'un abandon corporel toujours renouvelé.

Mais le geste d'une prise de possession, voire d'une *appropriation* se manifeste aussi dans l'autre sens. Par exemple, dans un élan tel que celui de son éditeur, Camille se dirige vers sa propre bibliothèque :

Je réfléchissais à la fin de l'amour, à comment ça finit, [...] *je suis allée prendre le livre dans l'armoire vitrée* qui, tel un crâne à la mémoire fabuleuse, abrite derrière mon bureau tout le XVII^e siècle. [...] Il y avait longtemps que je n'avais pas ouvert les *Maximes*, j'ai cherché le passage comme on attend quelqu'un qui n'arrive pas – et si je me trompais, si je l'avais perdu? Il y a ainsi dans ma vie des pages que j'ai voulues comme on veut un corps – la gorge serrée, les mains qui tremblent [...] des pages qui, passé le délai de rigueur par quoi s'impose la rigueur du désir, au moment où, les ressaisissant, je me les remettais en bouche avec délice, des pages qui m'ont comblée *comme un corps qu'on prend dans ses bras*, ah te voilà, enfin c'est toi! (AR-13. C'est nous qui soulignons.)

Pour la narratrice-écrivaine de *L'Amour, roman*, l'objet « livre » occupe un singulier attrait, auquel est conféré un pouvoir érotique. En fait, ce sont davantage les *mots* que supportent et que contiennent les pages qui s'avèrent investis d'une charge sexuelle, au même titre que peut l'être tout autre objet d'amour. À cet égard, Laurens rendait compte

au cours d'une entrevue de sa passion peu commune pour l'écriture en établissant un lien entre les mots et les hommes :

En écrivant les hommes, je les rêve et je les recrée. Les mots, eux, me servent à rêver ma vie, à la refaire, à la redire. Les deux démarches sont comparables. Dans ma préface de *Quelques-uns*, je disais qu'on peut avoir du désir pour les mots comme on a du désir pour un homme. Le désir des mots est plus facile à supporter parce qu'on est à peu près sûr qu'on va les posséder, les retrouver. Au moins dans la lecture, sinon dans l'écriture où l'on ne trouve pas toujours les mots qu'on voudrait. Mais globalement, on arrive à mettre la main sur les mots, ce qui n'est pas toujours le cas pour les êtres humains⁶⁰.

Mettre la main sur les mots, les posséder, se les remettre en bouche avec délice... le choix lexical emprunte sans détour au registre sexuel, et dessine ainsi le fantasme inconscient d'une incorporation de l'objet d'amour. Le mouvement par lequel Camille prend un livre dans ses bras, tout comme elle le ferait d'un enfant ou d'un être aimé, révèle ainsi une volonté d'abolir la distance et de recréer l'unité originelle. En ce sens, il n'est pas surprenant que, poursuivant sa pensée, elle précise qu'elle peut s'accommoder d'être rangée et comparée à un livre auquel elle s'identifie, mais cependant pas n'importe lequel : encore faut-il que cet objet soit le préféré, l'unique, celui vers lequel le lecteur revient toujours. L'association d'idées entre le livre de chevet et l'enfant élu, unique objet d'amour de la mère, est ainsi établie et servira d'assise pour le troisième chapitre.

⁶⁰ http://www.fnac.net/le_cafe_litteraire_2001/html/camille_laurens_interview.html (page consultée le 2 mai 2004).

CHAPITRE III

LE PROCESSUS D'ÉCRITURE : L'ÉMERGENCE D'UN CORPS-POUR-SOI

« Si le trait susceptible d'identifier la femme comme telle n'existe pas dans l'inconscient, si l'on ne trouve nulle part un trait distinctif féminin qui vaudrait pour toute femme, alors il faut renoncer à trouver une « essence » de la féminité. Lacan résumera cet axiome fondamental de la découverte freudienne en un aphorisme aussi célèbre que provocant dans sa concision, « La femme n'existe pas », avec pour conséquence, que chaque femme aura à inventer sa propre solution pour suppléer ce défaut d'identité, sa propre façon d'être une femme⁶¹ ».

Là où s'inscrit l'absence, il faut donc qu'advienne une réponse à l'énigme féminine. Comment dès lors ne pas envisager de refaçonner sa vie en s'efforçant cette fois d'en solidifier les bases à même le ciment de l'imaginaire? Comment ne pas être tenté de rejouer son existence en relançant les dés ou en y changeant plutôt l'ordre des mots, afin de lui conférer une orientation nouvelle? C'est précisément ce que permet le dispositif autofictionnel. Il ne s'agit plus de raconter sa vie en se tenant au plus près possible de la vérité des faits, mais bien de construire sous d'autres facettes sa propre légende personnelle, afin d'en suppléer les carences et d'en renflouer les manques. Car là

⁶¹ Claude-Noële PICKMANN, *op. cit.*, p. 9.

où échoue l'autobiographie, dont l'objectif de remémoration se heurte, comme l'a démontré Freud, au souvenir-écran qui obstrue le passage de la plongée en soi et oblige son auteur à se rendre malgré lui infidèle à son histoire, l'autofiction, quant à elle, apparaît davantage comme l'outil privilégié pour que se révèle un être à lui-même, en raison de sa capacité à tirer profit des multiples ressorts de l'imaginaire par lesquels se véhicule le sujet de l'inconscient :

Imaginer ne constitue plus une évasion puisqu'on ne sort jamais de soi; quoi qu'on invente, notre imagination nous trahit et on finit toujours par se dire, à notre insu. C'est là que réside le sens profond d'une phrase de Beckett : « on n'invente rien, on croit inventer, s'échapper, on ne fait que balbutier sa leçon ». Autrement dit, « quand on s'invente, on est toujours dans le vrai » [...]. Notre imagination n'est plus source d'erreur puisqu'elle permet d'accéder à la vérité profonde du sujet⁶².

En ce sens, les récits autofictionnels que constituent *Dans ces bras-là* et *L'Amour, roman* semblent tous deux aptes à transcrire l'essence même de leur auteure qui s'est efforcée, en jouant sur le statut de narrateur depuis le tout début de son œuvre, de dérouter le lecteur par ses nombreuses mises en abyme : « Depuis mon premier livre, j'entrecroise la fiction et la réalité, comme une « mythologisation » de ma propre vie⁶³ », admet Laurens. Et, s'appuyant sur le « mentir vrai » d'Aragon, elle confond encore ses lecteurs : « Pour moi, le roman c'est un mensonge qui dit la vérité, des éléments faux dans un roman n'empêchent pas que tout soit vrai⁶⁴ ». À quel moment la fiction de ces récits s'ancre-t-elle à même la réalité? À quels endroits la vie du personnage de Camille coïncide-t-elle avec le vécu de l'auteure récipiendaire du prix Femina? Peu importe de tels détails dont

⁶² Mounir LAOUYEN, « L'autofiction : une réception problématique », Colloque en ligne *Frontières de la fiction*, URL : <http://www.fabula.org/forum/colloque99/208.php> (page 5, consultée le 26 juillet 2005).

⁶³ Pascale FREY, « Camille Laurens et les femmes de sa famille », *Lire*, mai 2003, p. 100.

⁶⁴ http://www.fnac.net/le_cafe_litteraire_2001/html/camille_laurens_interview.html (page consultée le 21 août 2003)

se régalerait sans doute tout bon *lecteur-limier*; le but de ce chapitre consistant davantage pour nous à rechercher la voie par laquelle s'exprime la *solution* de Camille Laurens.

3.1 La mise en échec d'une naissance

Le récit de la naissance de Camille, qui introduit la figure paternelle, est déterminant pour l'analyse puisqu'il traduit l'inscription du sujet dans l'existence. Or, il témoigne avant tout de la déception d'un homme qui a, pour une seconde fois, engendré une fille plutôt qu'un fils. Et puisque ce nouvel être qui advient n'est pas celui qui était espéré et qu'un prénom masculin avait initialement été choisi, il faudra « *débaptiser l'idée morte* » (D-22). Le choix des signifiants n'est pas vain : accueillir l'arrivée concrète d'un nouvel être humain en accolant à cette venue l'image d'une *idée morte* suggère un raté : l'identité du nouveau-né se voit insidieusement détournée dès le départ pour être amenée à se construire par-dessus le cadavre imaginaire d'un fils. Si l'on observe en outre l'absence de signifiants relatifs à la joie, dans un contexte où ce sentiment est pourtant habituel et attendu, nous pouvons penser que pour le sujet qui en raconte l'histoire, c'est le ressenti d'un échec originel qui se traduit ici. Dès son origine, l'enfant, parce qu'il est tributaire du mauvais sexe, se voit en effet inapte à combler l'attente du père. D'ailleurs, pour clore cette séquence narrative qui met en place une imago paternelle déficiente, la narratrice évoque encore ce court dialogue aux paroles pour le moins déconcertantes :

- *Avez-vous des enfants?*

- *Non, dit le père, j'ai deux filles.* (D-23)

Sans doute attribuable au goût marqué pour l'ironie qu'a le personnage paternel, cette réponse laconique a tout de même pour effet de signifier qu'un nouveau-né de sexe féminin ne peut correspondre, selon lui, au terme générique *enfant* puisque, étant dénué des attributs masculins, il ne saurait répondre aux caractéristiques propres à cette « espèce ».

La déception du père que ressent subjectivement Camille – la scène réellement survenue échappant forcément à sa mémoire – se voit validée dans le réel, des années plus tard, par les réflexions de sa mère. À sa fille qui se trouve enceinte de Philippe, Simone adresse son point de vue personnel sur les hommes et en vient à s'interroger à voix haute sur les motifs qui l'ont conduite à devoir se séparer de son mari. Mais ses propos portent en eux une part d'insinuation, et renforcent, chez Camille, le sentiment d'avoir contribué, en raison de son sexe, à l'échec conjugal de ses parents :

C'est bien d'avoir un garçon – c'est mieux. Encore que maintenant ce soit différent. Mais tout de même, moi j'aurais bien aimé en avoir un – et puis ton père le voulait tellement, il doit être content d'avoir bientôt un petit-fils, non?, il le voulait tellement. Peut-être tout se serait mieux passé, avec un garçon, peut-être que ton père m'aurait aimée, avec un garçon? (D-215)

L'emploi du comparatif *mieux* résume bien la position défavorable dans laquelle s'est trouvée prise Camille dès sa naissance, et laisse croire que les doutes et les regrets maternels suscitent chez elle des remous inconscients, car là où le souvenir des paroles de Simone se termine, s'amorce le chapitre suivant où la narratrice poursuit la réflexion amorcée précédemment sur la distinction hommes-femmes. Le discours entier reproduit alors son inconfort affectif, en se constituant globalement en tant qu'acte manqué, et

révèle ainsi la confusion du personnage. Pour illustrer ceci, nous reproduisons en bonne partie ce monologue dans lequel, s'adressant à son analyste, elle s'efforce de retrouver ce qu'elle souhaitait lui dire :

C'est incroyable là, à l'instant, je voulais vous dire quelque chose sur les hommes et moi, j'avais une idée peut-être pas importante mais j'y tenais, et pffft, envolée, impossible de m'en souvenir. Je cherche, vraiment je cherche, ça n'est pas loin mais je n'arrive pas à l'attraper, *c'est énervant ce blanc – ça m'échappe*. C'était sur la différence entre les hommes et moi, ce qui me fait sentir, même dans les moments où je suis bien, où il n'y a pas de conflit avec aucun d'entre eux, où même je me sens puissante, ce qui me fait éprouver physiquement, malgré tout, la différence : je voulais vous dire quelque chose là-dessus. Parce qu'au fond, assez souvent j'ai l'impression d'être un homme – je veux dire : je ne me sens pas féminine au sens classique du terme; plutôt virile, en fait. Peut-être est-ce parce que j'ai les attributs de leur puissance : l'activité professionnelle, l'écriture, la publication, l'autonomie. Souvent, j'agis comme eux, et même comme une caricature d'eux – ce dégoût du flirte, cette volonté de prendre l'initiative, de faire le premier pas, c'est bien dans leur ligne, dans la tradition en tout cas. [...] Mais ce n'était pas ce que je voulais dire, je sais que non. Ah! c'est tout près et pourtant impossible à saisir, je n'y arrive pas. Non, vraiment non : c'est perdu, ça ne me reviendra pas. *J'ai un trou* (D-217. C'est nous qui soulignons).

La construction identitaire du personnage adulte de *Dans ces bras-là* repose donc sur un double échec : l'impuissance à satisfaire le désir du père qui espérait la venue d'un fils, auquel s'ajoute le constat d'un manque-à-être propre à la condition hystérique, tel qu'exposé dans le chapitre initial et réitéré non sans humour par l'habile métaphore du « trou ». Comment mieux signifier en effet le manque originel qui affecte la personnalité hystérique? L'odieuse différence entre le féminin et le masculin prend forme dans l'écriture par l'intermédiaire d'un processus de condensation, auquel nous ajoutons, par extension, le substantif *blanc*, terme qui réfère précisément, dans un sens figuré, à ce

« qui n'est pas écrit⁶⁵ ». Tout le conflit du personnage est contenu, nous semble-t-il, dans ces expressions qui désignent le vide, celui-là même qu'en tant qu'écrivaine, elle s'entêtera à colmater par le recours aux mots et par une incessante assiduité créatrice, acte par lequel se transcrit la tentation de sublimer l'incomplétude. S'instaure ainsi le besoin de réparer ce double manque en tentant de devenir digne d'amour, par le biais de la création littéraire : « Répondre au désir, combler l'attente, être l'objet de tous les vœux : une enfant, une femme, un livre – être un objet d'amour » (D-291). Là se situe l'obsession de Camille qui, en tant qu'auteure d'une autofiction – *Carnet de bal* –, cherche à investir son être propre pour qu'advienne enfin le sentiment de plénitude existentielle que procurerait le regard de reconnaissance de l'Autre. En investiguant suffisamment son passé, en sélectionnant les mots qui servent à le repenser et tendent à la redéfinir, Camille réinvente son être, le restaure, selon nous, au sens premier du terme qui est de « rétablir (une chose abstraite) en son état ancien ou en sa forme première⁶⁶ ».

Mais puisque par l'expression *état ancien*, nous entendons qu'il s'agit pour le sujet de se repositionner inconsciemment en tant qu'objet d'amour de la mère, le projet littéraire de Camille, tel qu'elle le conçoit, maintient le sujet dans une condition aliénante par rapport aux regards des autres, et en ce sens n'apparaît que comme un substitut puisque le but qu'elle poursuit l'engage à demeurer *objet de désir*. L'écriture aurait ainsi pour ultime but d'échapper à l'indifférence des hommes, et de faire survenir l'*appétit* dans le regard de ceux qui la liront : « L'intérêt passionné qu'elle porte aux hommes, il

⁶⁵ Paul ROBERT, *op. cit.*, p. 229.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 1960.

faut qu'ils le lui rendent. Elle aime les hommes qui pensent aux femmes » (D-17), établit-elle dès l'amorce de son projet littéraire.

L'écriture romanesque s'emploie dès lors à corriger la scène initiale, en superposant au récit exprimant la déception du père une autre version de l'histoire, qui témoigne quant à elle de *l'intérêt passionné* que le personnage se juge digne de susciter. Le pouvoir de création s'exerce donc par une intervention de la narratrice qui modifie l'ordre des choses; la scène défailante se trouvant substituer par cette autre qui répare le préjudice subi. Si l'on excepte les premières pages qui forment le préambule de *Dans ces bras-là*, le tout premier chapitre est en effet consacré à l'éditeur, cet homme *qui pense à elle* et par qui la reconnaissance professionnelle arrive :

Logiquement, le livre devrait s'ouvrir sur le père. Il y a toujours beaucoup à dire sur l'homme qui vous a conçu, l'histoire commence là. Malgré tout, j'étais assez tentée de faire entrer l'éditeur d'abord, parce que ce n'était pas ma vie que j'écrivais, mais un roman (D-19).

En concordance avec ce point de vue, elle fait suivre le chapitre d'ouverture de celui qui s'intitule *Le père*, et dans lequel elle fait cette fois le récit de sa naissance physique, en insistant sur la défaite paternelle.

Ces deux chapitres *fondateurs* sont mis en parallèle d'une façon non équivoque : structurellement composés d'énoncés débutant de la même manière, nous observons de plus qu'en les superposant, plusieurs adéquations sémantiques s'imposent, du fait qu'ils réfèrent à des épisodes de vie dans lesquels la narratrice fut mise au monde. C'est que dans le premier préside, en effet, la naissance d'une identité d'écrivaine. L'éditeur de

Camille y est ainsi mis à l'avant-plan; il est ce père idéal et aimant qui appelle d'un autre continent, pour témoigner à cette auteure qui lui est encore inconnue « *qu'il aime* » son manuscrit (D-20), et qu'il a reconnu le principe féminin à l'œuvre dans son écriture. Il faut ici souligner l'homonymie du segment « *qu'il aime* » avec « *qu'il l'aime* », qui se laisse aussi entendre par le lecteur. Aimer ce qu'elle écrit, c'est tout aussi bien l'aimer, elle, la faire naître à nouveau, lui permettre une re-naissance ayant pour assise une reconnaissance, celle-là même qui manquait dans la scène originelle. Tiré du chapitre sur l'éditeur, la déclaration suivante : « *Quand il appelle la première fois, c'est dimanche* » se trouve ainsi mis en parallèle avec celle-ci : « *Quand il la prend dans ses bras la première fois, le père est déjà père, il sait ce que c'est* ». La nuance entre les deux affirmations provient du choix du dimanche, ce jour dominical, du latin *dominicus* : « *qui appartient au Seigneur*⁶⁷ ». L'éditeur communique avec Camille en cette journée traditionnellement sacrée, signifiant par là le caractère unique de l'écrivaine qu'il vient de découvrir et qu'il élève ainsi au rang d'une révélation littéraire. L'expression de temporalité « *la première fois* » démontre encore le caractère inaugural de l'événement. Quant au père, nous observons à l'inverse l'idée d'une banale répétition, puisqu'« *il est déjà père, il sait ce que c'est* » et Camille n'a donc rien d'unique pour lui, mais s'inscrit plutôt dans l'ordre du commun. Si l'on poursuit la chaîne associative, on constate aussi que l'énoncé attribuable au professionnel : « *Il pensait bien qu'elle était une femme, il le dit aussitôt, il en était certain, malgré le prénom* », répare en quelque sorte la déception antérieure du père relative à l'arrivée d'une autre fille : « *Quand il l'appelle la première fois, il a un moment d'hésitation. Il avait prévu Jean, comme son père, et Pierre, comme lui : Jean-Pierre* ». De plus, les sentiments de l'éditeur, dont il est dit qu'« *il appelle*

⁶⁷ *Ibid*, p. 674.

pour dire qu'il aime. Il a ce courage. » restaurent le court et rationnel baptême identitaire du père : « *Il l'appelle Camille* », prénom qui marque l'enfant du sceau du masculin dès l'origine, trahissant le désir paternel. Enfin, soulignons le choix des dates : de l'appel de l'homme de lettres, il est dit que « La scène prend très vite sa dimension fondatrice. Dans l'histoire mythique vers quoi tend la vie dès qu'on la raconte, elle reste connue sous sa date : c'est l'appel du 17 juin » (D-21). L'heureux événement – qui signe enfin la reconnaissance de l'auteure – a donc lieu à la veille du printemps, symbole de renouveau. Quand à la naissance de Camille, au chapitre suivant, elle survient un 10 novembre, mois dont la symbolique populaire et religieuse veut qu'il appartienne aux morts... ou peut-être, par extension, aux *idées mortes*.

Le processus de réparation est donc entrepris dans ces chapitres, dont le premier, témoignant de l'obtention d'un regard professionnel aimant, illustre la victoire de Camille, laquelle se substitue à l'échec initial. De plus, son succès la range d'une certaine manière du côté des hommes, car en accédant à un tel statut, elle acquiert comme elle l'admet elle-même une partie des attributs qui leur sont traditionnellement dévolus. Dès lors, l'acte d'écriture devient l'outil par lequel s'opère la résolution des conflits, puisque la profession littéraire, par la réussite publique et par la *puissance* qu'elle génère, peut prendre place parmi la chaîne des substituts phalliques : « la féminité est en définitive un constant devenir tissé par une multiplicité d'échanges, tous destinés à trouver au pénis son meilleur équivalent⁶⁸ ».

⁶⁸ J.-D. NASIO, *Enseignement de 7 concepts cruciaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 31.

3.2 L'invention de soi : la place du nom

Par le succès critique qu'elle obtient, la narratrice s'est donc créé une seconde identité propre à combler les préjudices affectifs et physiologiques vécus subjectivement; aussi entreprend-elle encore de se renommer, en endossant le pseudonyme de Camille. Au début de *L'Amour, roman*, se trouve un récit dont la mise en italiques laisse croire aux lecteurs que l'auteure intervient et s'adresse tout à coup à ses lecteurs. Laurens fait ainsi une incursion dans son propre roman et rapporte certains des événements réels du procès que lui a intenté son ex-mari en égard aux noms utilisés dans son œuvre :

Il te dirait, il te l'a déjà dit, que toi tu ne t'appelles pas Camille, que c'est facile, alors, de mettre les vrais noms quand on s'abrite soi-même derrière un pseudonyme, que tu as beau jeu. Mais à la réflexion, l'argument ne tient pas, puisque toi, justement si, tu t'appelles Camille. Ce n'est pas le nom que t'a donné ton père, c'est vrai, ni celui qu'Yves t'a donné ensuite, mais le tien, celui que tu as choisi pour tien. Alors justement si, et même on ne saurait mieux dire : tu t'appelles Camille (AR-29).

De *Dans ces bras-là* à *L'Amour, roman*, il y a donc évolution : dans le premier de ces récits, *Camille* est effectivement le prénom qu'a légué le père, tandis que dans le second, il semble y avoir eu affranchissement par rapport à ce don, puisque *Camille* n'apparaît plus comme étant le choix du paternel mais bien le sien propre, et nous pouvons retracer l'origine de cette substitution à travers un détail surgissant inopinément dans la suite de la narration : « Mon grand-père s'appelait Marcel – Marcel Tissier. Son vrai prénom était Camille, mais il ne l'aimait pas, il en avait donc changé, très tôt il s'est appelé Marcel » (AR-96). L'ancêtre a donc laissé vacant ce prénom dont Camille s'inspire et qu'elle s'appropriera des années plus tard, comprenant les possibilités que permet un tel leurre :

« tu fus éblouie – prémices de ton amour du théâtre – par la facilité qu’il y a à changer de vie : il suffit de changer de nom » (AR-160).

L’admiration éprouvée par l’enfant à l’égard de cet homme nous permet de saisir toute la signification que comporte le fait d’opter pour ce nom en se l’attribuant à soi-même : « Il pose la main sur sa tête (elle l’aime, elle l’aime à un point...) et lui dit solennellement, avec une pichenette sur le nez : « Toi, tu feras de grandes choses. » [...] Elle fera tout ce qu’il voudra, elle l’aime » (D-54). Cette affectueuse déclaration revêt des allures de baptême par lequel le grand-père confère à l’enfant un pouvoir particulier; c’est d’ailleurs en son nom que, adulte, elle deviendra une écrivaine réputée. Mais l’identification à cette figure de l’enfance ne se révèle pas que dans la transmission de son nom. Le portait que trace Camille de cet homme laisse penser en effet qu’elle vénère en lui le héros à la stature divine :

Le grand-père est toujours là : sur le mur du bureau, dans un cadre doré, il marque pour l’éternité l’essai historique dont parlèrent les journaux cette année-là, il court plus vite que tous les All Blacks réunis, les foules se lèvent pour le suivre, et si l’on approche les yeux de la photographie on distingue, bouche ouverte, Churchill médusé dans la tribune d’honneur du stade où se mouvaient les dieux. Le grand-père est ce héros. Quoi d’autre? Elle ne sait pas, mais elle brûle de savoir (D-53).

Appartenant sans conteste à la catégorie des *puissants*, dans l’ordre d’un rapport humain hystérisant, le grand-père maternel agit en tant qu’idéal du moi, aussi Camille s’efforce-t-elle inconsciemment d’adopter les traits de ce héros qui a marqué son enfance, symbole parfait de l’*objet d’amour* qu’adulent les foules.

D'autre part, Camille renonce également au patronyme de son mari, puisqu'à l'invention de sa propre vie correspond l'attribution d'une nouvelle désignation de son être par laquelle naît Camille Laurens :

Quand tu as choisi un pseudonyme, tu lui as dit que tu préférerais lui laisser son nom, car tu pensais qu'il en aurait besoin, un jour, et il a plus que toi l'orgueil du nom, l'idée de la transmission, de ce chacun peut faire, en son nom, contre la mort (AR-26).

Bien que l'assignation d'un pseudonyme et la volonté d'indépendance par rapport au mari s'avèrent signifiantes dans un tel processus d'élaboration d'elle-même, une part de réel résiste pourtant au camouflage, car derrière le nom *Laurens* se dissimule *Laurence*, véritable prénom de l'auteure. À ce sujet, un tournant s'opère d'ailleurs par la lettre qui lui parvient d'un lecteur, ancien confrère de classe, qui croit la reconnaître par delà son pseudonyme. Cherchant à savoir si l'auteure de *Carnet de bal* est bien cette jeune fille qu'il a connue dans l'enfance, il évoque une série de souvenirs communs, lesquels constituent les tout derniers énoncés du récit. De ces anecdotes anciennes, Camille ne se remémore qu'un seul détail qui, tel un fil d'Ariane, la relie de façon significative à cette jeunesse : Bérénice. À l'évocation de ce personnage racinien qu'elle a incarné avec tant d'authenticité, elle endosse le portrait que fait d'elle ce témoin d'une autre vie dont elle ne se souvient pas, en affirmant – concluant du coup son roman – : « Oui, Jean-Louis, c'est moi. ». Puis elle signe : « Laurence Ruel » (AR-269). Le pseudonyme de Camille, qui connote puissance et héroïsme tel que l'emprunt au grand-père le révèle, est donc relégué de manière ultime au second rang et se voit passer derrière le nom authentique. Le recours au véritable nom, aux derniers moments de la narration, laisse présager un certain abandon de la structure narcissique imaginaire, comme nous le verrons plus loin.

3.3 Le parcours généalogique : l'inscription du sujet dans une lignée

Par ailleurs, il semble que la perte de l'enfant induise le besoin subséquent de la narratrice de prendre place au sein d'une histoire familiale en renouant scripturalement avec ses racines. Car s'il est une caractéristique propre à *L'Amour, roman*, c'est que l'auteure accorde une très large part de l'espace narratif à la vie amoureuse de ses ancêtres. Il y a donc progression chronologique dans le discours, lequel s'attarde d'abord à la relation conjugale de Sophie et de Pierre, arrières-grands-parents, puis s'immisce dans l'intimité des époux Marcel et Marcelle, les grands-parents, et poursuit logiquement avec le mariage de Gilles et de Simone, père et mère de Camille. Quant à l'auteure, les soubresauts affectifs de son existence nous sont livrés en parallèle à ceux de ses aînés, avec lesquels elle tisse invariablement des liens qui informent et éclairent les déroutes et succès de ses propres relations. Par exemple, Camille établit un rapport étroit entre elle-même et l'infidèle Marcel. Chacun ayant vécu l'adultère, elle illustre leur parenté affective en esquissant une description étonnamment semblable de l'objet de leur conquête : « C'était une grosse blonde décolorée, pas distinguée du tout, avec des robes voyantes et des mamelles de vache » (AR-102), s'insurge Marcelle, l'épouse trompée, tandis qu'Yves, quelques décennies plus tard, tiendra à l'égard du physique de l'amant de Camille des propos tout à fait similaires : « Ce gros lard avec son bide de buveur de bière et ses cheveux sales qui lui tombent sur les épaules » (AR-108), lorsqu'il se découvre à son tour amoureux trahi.

Renforçant le sentiment d'appartenance, de telles similitudes contribuent en outre à solidifier les bases d'une identité qui se cherche et qui se conçoit en tant qu'héritière

d'une façon d'être au monde. Comme si l'invention de soi ne saurait se passer de l'ancrage au sein d'une famille, des repères affectifs et psychologiques que celle-ci suppose et des réponses qu'elle est susceptible d'apporter. La nécessité de s'improviser biographe des histoires d'amour de femmes ainsi que d'hommes de sa famille répondrait ainsi à une volonté de mieux appréhender la dynamique amoureuse de sa propre vie. Aussi Camille se demande-t-elle « si l'on peut établir une filiation dans nos façons d'aimer, s'il y a une source, une origine, un sens, un air famille » (AR-30).

Puis il s'agit peut-être aussi, comme le suggère Michel Neyraut, d'assurer la survivance des disparus en rallumant le flambeau de leur mémoire. Transcrire leur passions et leurs égarements, du moins les aspects qui en sont connus, serait une façon de les maintenir vivants et de restaurer la lignée dont le cours a été rompu. En ce sens, la présence sur papier de ces êtres aimés serait ainsi, pour l'auteure, une autre façon de donner naissance :

Quelqu'un dans l'histoire du sujet s'est tu. Quelque chose dans la configuration de sa généalogie manque. Il est banal de dire que l'imaginaire y pourvoit. Quelque chose d'une mission plus essentielle semble dévolue à l'auteur. Tout se passe comme si l'un des survivants devait tenir le porte-plume⁶⁹...

L'hypothèse corrobore la conclusion à laquelle en arrive l'écrivaine, qui, dans le récit autobiographique *Philippe*, dévoile les motivations qui ont présidé à cette *mission essentielle* : « On écrit pour faire vivre les morts, et aussi, peut-être, comme lorsqu'on

⁶⁹ Michel NEYRAUT et coll., *L'Autobiographie*, Paris, Les Belles-Lettres, (coll. Confluents psychanalytiques), 1990, p. 26.

était petit, pour faire mourir les traîtres⁷⁰ ». Par la plume de l'écrivain justicier, ceux qui ont été mis à mort se voient donc tirés du néant de l'oubli, et profitent d'une seconde forme de vie. À cet égard, l'auteure ne se repositionne-elle pas un peu dans le rôle de la mère qui met au monde?

Puisque le discours se construit à même la matière première des souvenirs intimes et des secrets de famille, l'auteure ne peut éviter que s'imisce également une part de fantaisies ou même une certaine confusion entre sa perception des choses et les véritables intentions de ses proches : « à un moment donné, toutes les vies entrent dans la mythologie » (AR-16), prévient-elle d'emblée. Mais c'est précisément en se dérochant de la sorte, derrière des éléments véridiques et d'autres inventés, que le sujet de l'inconscient se donne à voir, car « il n'y a de réel possible que dans un imaginaire reconducteur de sa propre parole⁷¹ », comme le signale Francine Belle-Isle. Autrement dit, dans les écarts se dissimule la vérité du désir, et c'est avec une certaine intuition, semble-t-il, que Camille choisit librement de se laisser guider par son imaginaire en s'aventurant dans le récit de vie :

nous les laissons vieillir sans nous dire, oublier, perdre la tête, mourir, et leur histoire n'a plus de témoins, leur histoire d'amour n'a plus d'historiographe, il n'y a plus qu'à broder, qu'à être le rhapsode de lambeaux et de bribes, il n'y a plus qu'à faire comme mon arrière-grand-mère – elle était couturière : assembler les tissus, les textiles, les textes, faire tenir ensemble des morceaux disjoints de rêves et d'étoffes, d'étoffes dont sont faits les rêves. [...] il n'y a qu'à tisser, filer, broder – bien sûr ce n'est pas le texte d'origine, ce ne sont pas des pièces historiques, on n'y était pas, on ne reconstitue pas fidèlement l'histoire de l'amour [...] on

⁷⁰ Camille LAURENS, *Philippe*, op. cit., p. 74.

⁷¹ Francine BELLE-ISLE, « Autobiographie et analyse : là où le rêve prend corps », *Études littéraires*, vol. 17, no 2, automne 1984, p. 371.

brode, on invente, on entremêle les leurs et les nôtres, on n'est pas fidèle, mais qu'importe? (AR-16)

Dans cette invention d'elle-même, Camille ne s'appuie pas d'ailleurs que sur une généalogie familiale, mais se repère et se construit également à travers une filiation littéraire, dans laquelle Flaubert, Sade, Gérold et Racine, – à qui elle consacre un doctorat –, figurent en bonne place. Mais, parvenue à maturité, c'est de La Rochefoucauld dont elle se réclame avant tout autre, en s'avouant de la même appartenance langagière : « La langue de La Rochefoucauld m'appartient comme on pourrait le dire d'un corps, c'est la mienne, celle que je parle et que j'ai toujours parlée, toujours » (AR-23). Le fusionnement intellectuel entre les deux écrivains que trois cents ans séparent est tel que, sur l'avis du tribunal l'accusant d'avoir tenu des propos diffamatoires dans son récit intimiste *Philippe*, l'auteur des *Maximes* se trouve cité et entremêlé par erreur au discours attribué à Camille, devenant ainsi acteur par inadvertance dans ce même combat qu'elle a engagé :

il était là, anonyme, comparaissant avec moi, accusé comme moi de mensonge et de fausseté [...], résistant à mes côtés contre l'indifférence et l'oubli, François, mon prince à moi, traversant trois siècles de forêts pour m'aider à supporter ce poids – la solitude, le malheur et la mort (AR-260).

Cette expérience de solitude et de privation d'amour que partagent les écrivains – il est spécifié que le duc a perdu accidentellement deux fils – oriente Camille vers une reconstitution d'elle-même, et l'incite à prendre appui sur ce maître tout au long de son voyage intérieur. Ainsi, les aphorismes, telles des pierres blanches, marquent les étapes du chemin d'un retour vers soi. Il ne s'agit plus de mendier l'amour dans le regard des autres, mais bien d'accepter, enfin, l'évidence comme la permanence d'un *trou* qui ne

cesse de se réécrire, puisque l'amour, en définitive, se dérobe toujours. Dans le tout dernier extrait qu'elle accorde à l'écrivain du dix-septième siècle, Camille apporte la conclusion à laquelle aboutit l'exploration de son oeuvre :

Au bout du compte, il n'y croit pas beaucoup, à l'amour, François de la Rochefoucauld, il n'est pas sûr. [...] L'amour ne court pas les rues, donc, seul le mot est jeté à tout-va, tous les carrefours s'en font l'écho. Souvent même, nos sentiments n'ont d'amour que le nom : on parle sans savoir. Car on en revient là avec lui, toujours : paroles, paroles – *l'amour, c'est des mots*, oui, des mots arc-boutés contre l'ennemi – le temps [...]. On parle d'amour pour oublier que le temps en triomphera ou que c'est déjà fait, on chante l'amour pour oublier qu'on en doute ou qu'on en manque, *on met des mots dans le trou*, on engorge de phrases le goulot étranglé du sablier [...] (AR-253. C'est nous qui soulignons).

Pour qu'advienne le sujet de l'inconscient, il a fallu explorer et remuer, dans l'écriture même, dans le secret des mots, cette faille qu'a causé le décès de l'enfant, puis encore assumer la rupture conjugale qui s'est ensuivie et tenter de se retrouver dans l'absence même de ces corps autrefois aimés. Il a fallu plonger au cœur de la souffrance, et s'abandonner à l'évidence de cette altération.

De ces incursions à travers les siècles et les décennies d'histoires de famille, se construit donc un discours à visages multiples, où maximes, paroles de chansons, poésies, citations et bribes de souvenirs s'enchevêtrent savamment, en exposant toujours davantage le *soi* à la lumière de sa vérité. *L'Amour, roman*, constitue en ce sens une lente progression vers une identité retrouvée, à travers le prisme des colorations affectives de chacun. L'histoire des uns raconte l'évolution de l'autre, et de cette mosaïque familiale, de cet assemblage de réminiscences et d'emprunts au langage littéraire ou dramatique, émerge le nouveau visage de Camille, auquel l'empreinte du deuil a donné une autre

teinte. Et c'est bien de ce cheminement à travers les drames personnels et les méandres familiaux que re-surgit, au détour de la dernière page... *Laurence Ruel*. L'abandon d'un pseudonyme narcissique, évocateur d'une toute-puissance, témoigne peut-être de la nouvelle appréhension du réel d'une écrivaine que l'épreuve a profondément transformée.

3.4 Émergence d'une nouvelle forme d'écriture

Nous soulignons précédemment l'évolution du nom et du prénom fictifs au nom réel, mais encore faut-il souligner, au sein même de l'œuvre entière de l'auteure, le passage du genre romanesque à l'autofiction, de la pure fiction à la fictionnalisation de soi, qui survient par la rupture du lien entre cette mère et son fils que la mort a ravi :

Avant, dans mes romans, il y avait beaucoup d'éléments autobiographiques qui se cachaient dans les intrigues. Mais il y avait surtout des choses vraiment fictives comme des meurtres, qui ne me sont évidemment pas arrivés. La cassure se produit avec *Philippe*. Ce n'était plus un roman malheureusement, puisque je racontais la mort de mon bébé. Pour la première fois je disais « je ». Après ce récit où j'avais touché le réel, l'intime, il me devenait difficile de revenir à de la pure fiction. Je pense que la fonction de la littérature est de donner de soi⁷².

Cet événement tragique venu bouleverser l'existence de Camille lui impose donc une autre forme de rapport à l'écriture. Désormais, il s'agira certes de donner de soi-même et de son intimité au lecteur, en partageant avec lui la profonde affliction, mais au passage, il s'agira aussi d'entreprendre, par le biais de l'autofiction, une odyssée au cœur de *soi*, le quel échappe à l'entendement depuis que la douleur du deuil l'a transfiguré :

À cette époque, j'allais très mal. J'étais complètement seule : ni mère ni maîtresse, je n'avais plus ni enfant ni amant : je n'avais même pas à choisir entre la maman et la putain, tous les rôles étaient tenus par d'autres

⁷² Pascale FREY, *op. cit.*, p. 100.

– d’autres femmes qui poussaient des landaus dans les parcs ou frôlaient mon mari dans les rues. Ces années-là – presque deux, en fait, depuis la mort de mon fils jusqu’à la naissance de ma fille –, ces années-là ont constitué pour moi une expérience étrange, unique : soudain, il n’y a plus eu d’hommes – plus un. *Je n’étais plus moi-même une femme, mais la fosse où tout avait sombré, le trou* (D-222. C’est nous qui soulignons).

L’épisode dépressif marque la perte des repères psychiques et se traduit par une identification du sujet au *trou*; la métaphore revenant exprimer le vide imputable à la rupture des liens affectifs. Quant à la formule « ni mère, ni maîtresse », elle exprime le double échec de Camille, qui a perdu l’enfant-phallus, et qui a également échoué dans sa tentative de demeurer objet d’amour pour autrui, l’amant comme le mari l’ayant délaissée. Cette errance identitaire constitue dès lors un moment charnière de l’existence de Camille, dont l’enjeu consiste à se retrouver à travers les lambeaux d’un moi altéré :

Les traces que laisse en nous l’épreuve sont comme des coupures en nous qui rythment le temps et qui découpent l’espace. Elle font « bord ». La rencontre avec la maladie, l’accident, l’injustice ou la mort inscrit en nous des cicatrices dont le souvenir renvoie à l’apparition subite ou insidieuse d’une douleur physique ou morale qui a modifié notre position dans le monde. Cette douleur, nous ne pouvions pas l’imaginer comme nôtre *avant* qu’elle n’arrive. Et c’est à peine si, *après* qu’elle soit arrivée, nous pouvons nous la représenter comme nôtre. La souffrance s’inscrit, dans nos histoires, comme une rupture du temps⁷³.

Et, en effet, là où les repères vacillent, là où la *cassure* a rendu inopérantes les représentations habituelles, le récit autofictif prend le relais du roman et devient pour l’auteure la façon de transcrire ce nouveau rapport au monde et d’en apprivoiser les contours diffus. La souffrance morale met un terme en quelque sorte à la pure envolée imaginaire que suppose le roman, parce qu’elle alourdit le sujet du *poids du réel*. Dorénavant, les personnages du récit seront ceux-là même qui ont été impliqués d’une

⁷³ Denis VASSE, *Le poids du réel. La souffrance*, Paris, Seuil, 1983, p. 11.

façon ou d'une autre dans l'atrocité de la mort du nouveau-né. Dans les prémisses de *L'Amour, roman*, Camille, utilisant la seconde personne comme si elle se parlait à elle-même, expose le conflit intérieur qui l'habite relativement à son impuissance à se réapproprier pleinement sa part d'imaginaire. En réponse à Yves qui lui intente une poursuite judiciaire pour utilisation abusive de son nom et de celui de leur fille Aube, elle réplique par la voie de la narration :

Tu as fait ce que tu as pu, tu as usé des subterfuges habituels : écrire avec les vrais noms en te disant que tu les remplacerais par d'autres à la fin, ou par une initiale réelle ou fausse, qu'il serait toujours temps. Mais la chose est impossible, elle n'a pas été possible au-delà d'une page ou deux. Avant, oui, tu pouvais, tu savais faire, et même choisir des noms avec soin, des noms qui fassent sens dans le roman, des noms intelligents porteurs d'un secret, d'un clin d'œil ou d'un rire – avant, oui mais plus maintenant, maintenant tu ne peux plus jouer avec les noms, tu n'y arrives plus. C'est depuis Philippe, depuis qu'il est couché dans les mots comme il l'est dans la terre, tu ne peux plus. [...] l'enfant que vous avez perdu s'appelle Philippe, et le livre aussi, que tu as écrit pour ne pas le perdre, alors tu n'y peux rien, tu ne peux rien à rien, c'est impossible, sur une tombe on ne change pas les noms (AR-27).

Une comparaison est ainsi construite à même l'image de la tombe sur laquelle *on ne change pas les noms* et le récit autofictif dans lequel la dissimulation nominale s'avère impraticable : « tu ne peux plus *jouer* », métaphorise la narratrice, traduisant la lourdeur existentielle qui est la sienne depuis le décès par inadvertance de son fils.

3.5 Un « Je » en devenir

Mais si l'épreuve morale semble mettre en péril, d'une certaine façon, la faculté d'inventer, par-delà l'impasse il existe pourtant, nous dit encore Denis Vasse, une issue possible. C'est que la douleur de la perte, en permettant un meilleur ancrage dans le réel,

entraîne la possibilité de se désasujettir de cette image aliénante qui asservit et confond le Moi. Cette issue, ou mieux encore et pour prolonger la métaphore : cette *porte* d'entrée, si le sujet en rupture de lui-même et des signifiants qui le constituaient s'y engage en renonçant à ses illusions de toute-puissance, permet d'accéder au Soi :

À travers la blessure qui altère notre image, l'altérité du sujet se dévoile. Dans ce déplacement qui nous rend étranger à nous-même – voire étrange –, ce n'est pas seulement la catastrophe, répertoriable dans l'ordre du savoir, qui (nous) arrive : c'est aussi la trame d'une histoire ouverte au réel, dans lequel le désir de l'Autre nous inscrit. L'altération de notre propre image laisse surgir l'altérité où nous sommes convoqués. Elle la médiatise. De l'objet imaginaire dans lequel nous nous complaisions, la souffrance nous détourne et, en elle, se fait entendre le cri d'un sujet méconnu. Le miroir se brise, et sa brisure nous ouvre l'oreille au chant d'une parole naguère captive du reflet⁷⁴.

De plus en plus, il apparaît que l'œuvre littéraire se transforme. Si *Dans ces bras-là* se donne d'abord à lire en tant que parole hystérisante par laquelle s'inscrit la tentative de demeurer objet d'amour pour l'Autre, *L'Amour, roman*, récit d'un deuil multiple, marque l'émergence d'un nouveau rapport au monde. Par ces plongées en elle-même à travers une écriture plus intime se laisse entendre la mélodie d'une Parole naissant des éclats même du miroir fracassé.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 39.

CONCLUSION

Vous êtes loin, vous êtes l'autre, vous êtes l'homme. J'ai accepté cette distance qui flotte entre nous comme le trajet d'une lettre qui voyage. Je n'écris pas pour que vous répondiez, et cependant je vous écris. N'en soyez pas étonné : j'ai renoncé à vous saisir, mais pas au geste de vous saisir. L'écriture est ce geste; j'écris vers vous. [...], je n'écris pas pour que vous répondiez, non : j'écris parce qu'il n'y a pas de réponse. Jamais je ne serai dans vos bras. (D-296)

Pour Laurens, la Parole émerge donc du silence de l'Autre, et la fiction naît de son impossible atteinte. Et si ce regret ne surgit qu'à la toute fin du roman, c'est qu'il marque la progression d'un discours qui, de recherche infinie d'une fusion amoureuse, s'est mué en une acceptation de la distance et par une volonté d'assumer, enfin, de n'être jamais Un. L'affirmation de Camille concluant : « *Je ne serai jamais dans vos bras* », signerait-elle ainsi l'acceptation de la castration? La réponse apparaît contenue dans *L'Amour, roman*, qui, en tant que lieu de transition d'une parole hystérisante, supporte la douleur d'un deuil multiple : celui d'un époux, d'un amant, d'un enfant et d'un statut de mère, le récit culminant ultimement en ce deuil d'une impossible quête. Mais en même temps que le discours naît de l'éclatement d'une structure conjugale et familiale, il engendre, chez ce nouvel être que caractérise la soudaine expérience de la solitude, le désir d'être enfin

corps-pour-soi. Il s'agira donc, dès lors, « d'investir suffisamment un corps lacunaire, et qui le restera, pour pouvoir l'habiter comme son lieu de réconciliation et d'identité⁷⁵ ». Pour Laurens, l'écriture autofictive, qui s'impose d'elle-même après les ruptures de liens, enjoindrait l'investigation de soi et servirait de dispositif par lequel s'opère la résolution des conflits :

Nous réussissons à affirmer notre identité de sujet seulement au moment de poser un acte, c'est-à-dire d'être capable de faire *exister* un signifiant en réponse aux exigences de la réalité. Et pour que ceci soit possible, il a fallu d'abord reconnaître non sans peine le manque dont notre réalité est affectée⁷⁶.

Cette allégation que formule le psychanalyste Juan-David Nasio rejoint l'essence des propos que tenait Camille Laurens dans une entrevue qu'elle accordait pour *Le Matricule des Anges*, en réponse au critique qui lui demandait s'il y avait « à l'horizon de [son] écriture une question métaphysique » :

Oui. Je crois. Complètement. L'autre, c'est l'homme mais c'est surtout la différence, ce qui est en face de moi : le mystérieux avec ce que ça peut avoir de mystique. C'est la phrase de Char que je cite souvent : "*l'amour réalisé du désir demeuré désir*". L'écriture est le seul lieu où on peut réaliser la rencontre, atteindre quelque chose même si c'est à la fois du domaine de la perte. J'avais commencé une thèse sur René Char, sur le langage comme étant la maison de l'être pour reprendre la formule d'Heidegger. *L'écriture, c'est le seul lieu où on peut atteindre quelque chose*⁷⁷.

Il nous semble donc que ce périple intimiste que constituent *Dans ces bras-là* et *L'Amour*, roman apparaît marqué par une profonde évolution dans la façon dont se

⁷⁵ Francine BELLE-ISLE, « Autobiographie et analyse: là où le rêve prend corps », *op. cit.*, p. 373.

⁷⁶ J.-D. NASIO, *Enseignement de 7 concepts cruciaux de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 264.

⁷⁷ http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=8535, (page consultée le 05 août 2005). C'est nous qui soulignons.

conçoit la recherche identitaire. De la recherche éperdue du regard des hommes jusqu'au douloureux constat de l'impossible inceste, nous observons que la perte des illusions de toute-puissance a engendré chez l'auteure la certitude que seuls les mots, par le biais de l'activité créatrice, permettent d'atteindre à la vérité de soi et de se constituer sujet à part entière. Désormais, il s'agira pour elle de poursuivre une démarche introspective, mais cette route empruntera les sentiers métaphoriques de l'écriture, la voie – ou la voix – des signifiants, puisque ce sont eux qui arriment l'écrivaine à ce *quelque chose* qu'elle souhaitait atteindre et la convoquent à sa réalité personnelle.

Notre analyse s'est donc donné comme but de suivre les traces de ce que la narratrice elle-même tentait de saisir à même ses rencontres avec l'Inconnu :

Rendez-moi heureuse, rendez-moi ce que je vous ai donné, rendez-moi le bonheur – est-ce que ce serait ça, pour vous, l'hystérie des femmes comme moi : ce cri réclamant son dû, soudain, le goût du bonheur dans la bouche, embrassez-moi, regardez-moi, j'ai envie d'être heureuse [...]? (D-83)

Comment ne pas céder devant l'impérieuse exigence de cette parole qui se déverse? Devant sa légitimité, surtout, car un tel appétit d'attention révèle nettement le déficit affectif qui atteint le sujet et gouverne sa vie d'une insidieuse façon. Nous avons donc cherché à comprendre, dans un premier chapitre, ce qui détermine la quête de Camille, et dans un second chapitre, nous nous sommes efforcée de saisir en quoi consiste précisément ce *dû* réclamé à grands cris, ce manque-à-être viscéral se manifestant par la permanence d'un état de séduction qui soit propre à capter le regard des hommes, et l'insatisfaction chronique qui s'ensuit à l'égard de ceux-ci lorsque se révèle la splendeur de leur faiblesse, ou plutôt, de leur humanité.

Mais comment sonder l'innommable, l'indiscernable? C'est bien là le déficit que pose l'œuvre de Laurens, car sonder la nature hystérique, c'est chercher cela même qui n'existe pas, c'est rendre compte de la défaillance à l'origine de l'identité féminine, celle-là même qui oblige le sujet à chercher sa consistance dans le regard de l'autre :

En effet, la question « qu'est-ce qu'une femme? » est celle qui préoccupe, par excellence, l'hystérique, qu'elle la pose au père au point de le traquer jusque dans sa jouissance, ou qu'elle s'identifie à l'homme, dans son désir d'une femme, pour chercher une réponse à cette énigme insoluble⁷⁸.

À l'origine de la névrose, se trouve selon Freud une traversée malaisée du complexe de castration symbolique. Au stade phallique de son existence, tout enfant s'estimerait au départ possesseur de l'objet de pouvoir que représente le phallus. Mais la petite fille se découvrant semblable à sa mère, c'est-à-dire privée de l'attribut mâle, doit parvenir à assumer cette béance inscrite dans son corps, notamment en s'identifiant à cette femme qui, en tant que partenaire du père, lui prouve qu'un jour, elle aussi pourra combler un autre *différent*. La personnalité hystérique serait celle qui dénie inconsciemment cette carence corporelle et, parce qu'elle « ne l'a pas », choisit plutôt de se constituer elle-même en tant que phallus. Une telle position ne va pas sans susciter quelques difficultés, puisque la dénégation de son être l'expose à la vulnérabilité que suppose la condition d'objet. À la question : « suis-je homme ou femme? », l'hystérique ne sait pas répondre, et cette énigme l'entraîne à chercher réponse dans le regard d'autrui. Se plaçant inévitablement dans le manque affectif de l'autre, qu'elle repère avec une remarquable aisance, elle cherche à s'ajuster à son désir, à se constituer, en somme, phallus pour lui. Ce faisant, elle s'inscrit dans l'ordre du besoin en *consommant* son partenaire, et si celui-

⁷⁸ Claude-Noële PICKMANN, *op. cit.*, p. 1.

ci s'avère impuissant à répondre à la demande identitaire, il est invariablement repoussé. Comme la personnalité hystérique se nourrit du regard de l'autre posé sur elle, s'en abreuve, le type de relation qu'elle construit avec son entourage reste problématique. Nous voyons ici en quoi la difficulté relationnelle des personnages féminins de Laurens devient singulièrement troublante : c'est qu'elle traduit la solitude qui affecte quantité d'êtres humains; le drame de l'hystérique étant qu'en définitive, il est voué à demeurer irrémédiablement seul, parce qu'incapable à nouer une relation à l'autre qui s'inscrive dans l'ordre du Désir.

La trajectoire hystérique du personnage de Camille de *Dans ces bras-là* se révèle d'abord par cette quête effrénée des hommes, de leur regard et de leur amour, quête qui se cristallise autour du personnage de *l'Inconnu*, psychanalyste de son état, que Camille tente désespérément de séduire. Mais cette entreprise de séduction dévoile surtout l'inconsistance de la narratrice, qui suppose au genre masculin le pouvoir de la révéler à elle-même. Or, ce dont témoigne cet ardent désir de fusion, c'est de la recherche d'une symbiose corporelle avec la mère des origines. Les hommes seraient substitutifs du corps maternel et la « valse » amoureuse s'inscrivant dans le titre même du roman *Dans ces bras-là* serait porteuse d'un double sens articulé autour du thème du désir de symbiose : se loger au cœur des bras de l'amant, mais encore, dans ceux de la mère.

La succession des chapitres qui dressent le portrait des hommes de sa vie retrace bien cette quête identitaire. Allant de l'un à l'autre, Camille tend à les percevoir comme des puissants ou des impuissants, selon qu'ils peuvent ou non lui indiquer la réponse à sa

quête. La déficience de l'imaginaire paternelle peut être invoquée pour justifier une telle soif d'amour. Dans des conditions favorables, le père devrait se situer en effet en tant que partenaire amoureux de la mère, et montrer à l'enfant que c'est lui qui détient cela même dont la mère est privée et qui la comble. Saisissant alors qu'il n'est que tierce partie dans ce duo initial, l'enfant renonce ainsi à demeurer unique objet d'amour pour sa mère et se délivre de sa relation œdipienne. Or, le discours montre assez la position précaire de Gilles Laurens, ce mari déchu et repoussé par sa femme. Parce qu'il est perçu par Camille comme étant lui-même un être *désirant*, cet homme se trouve inapte à occuper une position structurante pour l'enfant. Au cœur d'une telle problématique, il arrive que ce dernier entreprenne, par une identification globale au phallus paternel, de se faire objet d'amour de la mère. Le roman *Dans ces bras-là* rend perceptible une telle identification à travers l'étonnante ressemblance physique et psychologique de Camille et de son père. Tous deux, en effet, se trouvent comparés à des *formes vides*. En outre, la fille se voit l'héritière de la parole paternelle, et c'est sa langue à lui qui œuvre dans l'écriture.

Les objets d'amour de Camille dans l'enfance, ses premiers « fiancés », se démarquent tous du fait qu'ils sont atteints de diverses failles, lesquelles attirent irrésistiblement la petite fille. Qu'il leur manque une main, un bras ou des parents, leur insuffisance corporelle ou affective les rend semblables au père, dépouillé quant à lui de l'amour d'une épouse et d'une mère. L'élan inconscient qui porte l'enfant vers ces êtres démunis vise déjà à combler la carence que chacun révèle. L'hypothèse que nous exposions alors stipulait qu'au sein de l'œuvre, la figure récurrente de *l'homme sans bras* consiste en une métaphore du manque. Dans cet ordre d'idées, l'amputation d'un

membre, ou celle d'une mère ou d'un père – que l'on peut entendre au sens de *membre* d'une famille –, apparaîtrait donc comme des images de l'enfant châtré.

Devenue adolescente, le premier garçon pour qui Camille éprouve une forte attirance s'avère être pour les autres objet de moqueries : il est décrit comme étant laid, roux et accablé de surnoms. Mais ses bras, eux, sont minces, musclés... en un mot : puissants. Le désir que Camille éprouve alors pour cet être lui aussi marqué du sceau de la souffrance est porté par l'impression de triomphe qui se dégage de lui, les bras musclés témoignant en dernier ressort de la puissance phallique du jeune homme. Nous repérons alors les traces de l'identification inconsciente de la narratrice à cet être détenteur d'un tel pouvoir symbolique.

De l'inclinaison pour les premiers amoureux démunis jusqu'à l'attirance irrationnelle envers ce garçon possesseur de l'objet de pouvoir se dévoile la dialectique qui s'instaure chez Camille. Ses relations ultérieures seront marquées en effet par une catégorisation des hommes en fonction de deux critères de sélection : les puissants et les impuissants. « Le professeur » et « Amal » en constituent ainsi des figures exemplaires. Comme elle le précise, son type d'homme est fortement ancré dans l'idéal du dieu grec, et ceux qui lui plaisent seront jugés en fonction de cette force physique par laquelle ils se révèlent habilités à la sauver d'un danger... le bras phallique se fait alors métaphore du bras maternel qui sauve, quant à lui, du péril de la castration.

Dans cette galerie de portraits masculins, « le mari » occupe une forte part de l'espace narratif des deux romans, et dans chacun il incarne l'objet même des préoccupations de Camille, puisque la relation qui la lie à lui depuis vingt années est en voie de désintégration. Au tout début de la rencontre, il est pourtant cet homme qui, la prenant dans ses bras, évoque l'euphorie d'un paradis perdu où président silence et volupté d'un corps à corps enfin retrouvé. Convoquant la narratrice aux sources d'un narcissisme imaginaire, la relation conjugale est ainsi comparée au moment de l'enfance précédant le stade du miroir, avant que le nourrisson ne se découvre disjoint de l'objet mère. Mais si cette union permet de recréer un lien symbiotique déchu, il est également possible d'observer que « le mari » s'inscrit lui aussi de façon permanente dans un état de séduction. Parce qu'il aime les femmes, Camille redoute ses infidélités, et les esclandres qui s'ensuivent démontrent l'aspect théâtral de leur rapport amoureux. Ce séducteur « qu'on ne situe pas » est maintes fois associé à des personnages fictifs, cinématographiques ou littéraires. Cette instabilité fait en sorte que le désir se voit sans cesse relancé, favorisant la constance de leur relation, car il incarne tous les hommes à la fois, n'épuisant qu'à très long terme l'intérêt de Camille. Pourtant, en face de cette dépendance qui s'altère et qui l'éloigne de lui, elle cherche à comprendre ce qui fait obstacle à la durée et s'interroge sur l'origine de ce désir qui s'émousse et la pousse hors des sentiers de ce qu'elle perçoit à la fin comme une « transgression mortelle ». Peu à peu en effet émerge le spectre d'une relation conjugale incestueuse, ou l'autre est entrevu comme membre d'une même famille et l'attachement désormais fraternel qu'elle éprouve envers cet homme consacrera la rupture, tel que *L'Amour, roman* l'illustre. Au terme de

leur histoire, l'image que lui renvoie Yves dans le miroir est la sienne propre, et dans ce jeu spéculaire où l'un et l'autre se confondent, apparaît l'évidence du leurre.

La présence de l'amant dans la vie de Camille la révèle dans sa précarité identitaire; la surenchère de questionnements relatifs à son apparence physique en témoigne largement et exprime l'angoisse qui se manifeste à l'idée de déplaire à cet homme qu'elle suppose détenteur d'une certaine vérité de son être. Cette passion trahit ainsi la contradiction intrinsèque au discours, car d'une part, se dévoile une nette volonté de devenir enfin substantielle pour soi-même, et dans le même temps, se donne à lire l'effroi éprouvé à l'idée de ne plus correspondre aux besoins de l'autre. S'efforcer de plaire, tel est le moteur de l'hystérique. Or, le devenir de la femme réside dans sa capacité à s'inventer une identité qui soit propre à habiter ce corps lacunaire. Ce que démontre la dépendance au regard de l'amant situe Camille dans une position aliénante par rapport à son image qu'elle confond avec son être réel. En revanche, l'abandon par l'amant est l'élément dramatique qui fera basculer Camille dans les tourments de la blessure narcissique, comme le laisse croire la résurgence de l'image du bras que l'on saisit et qui se dérobe à la prise. Près de deux ans s'écoulaient pendant lesquels, telle une enfant abandonnée, elle pleure la séparation imposée. La perte du lien fusionnel et de l'image de toute-puissance qu'elle générerait provoque l'altérité à laquelle se voit confrontée Camille et la place face à l'épreuve de castration.

L'issue de la dépression réside dans l'état de grossesse du personnage féminin, qui se voit ainsi soustraite à l'angoisse provoquée par la perte de l'objet. La théorie

freudienne de « l'envie du pénis » pourrait expliquer une telle transposition fantasmatique, puisqu'en tant qu'objet détachable, le phallus peut prendre diverses formes. Si la jouissance du phallus dans le coït, au sein de la relation à l'amant, constitue l'une des variantes possibles de la série commutative, la maternité en symboliserait une autre forme et expliquerait l'apaisement et la baisse de tension du personnage. Selon certains extraits qu'elle consacre au fils dans le roman *Dans ces bras-là*, l'enfant idéal serait de sexe masculin, et en tant que « triomphe », il réparerait le préjudice subi dans l'enfance chez la fillette qui se découvre désavantagée par l'absence de l'organe pénien. En tant que revanche sur la réalité qui l'a laissée en état de privation, l'enfant mâle permettrait que s'accomplisse dans l'imaginaire le fantasme inconscient d'une possession phallique. C'est pourquoi la mort accidentelle de Philippe apparaît comme la reviviscence de la défaillance originelle. Traduisant le manque, la séparation d'avec le fils dépossède Camille et la fait retomber en état dépressif. Sa présence permettait l'accomplissement d'une identité féminine; sa perte en altère la substance, et brise le sujet intérieurement en lui faisant ressentir le poids du vide. En ce sens, « l'enfant qui manque à tous les bras », exprime la dépossession qui accable tout sujet féminin, et exprime le défaut de jouissance inscrit dans l'inconscient.

Toutes ces séparations constituent des variantes de la castration symbolique et rendent compte de l'échec inhérent aux rapports humains. Mais parce que la rencontre fusionnelle s'obstine à demeurer de l'ordre de l'illusion, elle favorise la relance infinie du désir qui se traduit, dans l'écriture de Laurens, par le dévoilement de cette recherche éperdue visant à combler le manque fondamental inscrit dans le sujet hystérique. Divers

signifiants porteurs d'une image symbolique de la castration ont ainsi été traités dans le second chapitre (porte fermée, écran, fenêtre, etc.).

Le dispositif autofictionnel apparaît comme le genre littéraire favorisant la réintégration de ce corps lacunaire qui cause souffrance et permet à l'auteure de parvenir à ses fins et de se dire, enfin. Face au manque de signifiant propre à la désigner, la *solution* Laurens, par laquelle s'opère la résolution des conflits, consiste en effet à investir le langage, à se l'approprier, à le façonner de façon à le rendre apte à transcrire et colmater les insuffisances. Les mots de l'imaginaire comporteraient, en ce sens, la clé de l'énigme identitaire. Réalité et fiction vont donc savamment s'enchevêtrer et, dans une danse infinie de signifiants métaphoriques, laissent apparaître les prémisses d'un Je que camouflaient les illusions narcissiques.

Pour ce faire, il aura d'abord fallu restaurer la réception problématique du père à la naissance, dont la déception d'avoir mis au monde une seconde fille est subjectivement ressentie par celle-ci. La forme narrative est construite de telle sorte qu'à cette condition féminine en déficit, Camille associe le fait d'avoir un « trou », expression métaphorique caractérisant parfaitement l'hystérique. Être née de sexe féminin à l'encontre du désir paternel, puis devoir composer avec la condition hystérique proprement dite, voilà le double revers qu'il importe de surmonter en devenant enfin, par soi-même, digne d'amour. La création littéraire se voit ainsi mise au service de l'entreprise de réparation. Mais, dans cette perspective, s'efforcer de devenir un objet d'amour entraîne le personnage à demeurer en position de phallus de la mère, l'objet livre n'apparaissant que

comme substitut métaphorique. Le projet d'écriture du personnage tel qu'il est entrepris dans le roman *Dans ces bras-là* vise en premier lieu à réparer le préjudice affectif causé par la déception du père en lui substituant le regard admiratif de l'éditeur. L'acte littéraire et le statut professionnel qui s'ensuit permettent à Camille de bénéficier pour elle-même des avantages traditionnellement dévolus aux hommes, tels que succès, aisance financière et autonomie. En un mot, l'écriture et la publication génèrent la puissance phallique tant recherchée.

La réussite professionnelle qui dorénavant caractérise Camille en lui conférant une nouvelle identité nécessitera de la part de celle-ci qu'elle s'attribue un nouveau nom, récusant ainsi la volonté initiale du père. Le choix d'un prénom substitutif qui soit propre à traduire la nouvelle Camille s'impose rapidement par la figure du grand-père, héros bien-aimé. S'octroyant l'ancien prénom de l'athlète qu'admiraient les foules, Camille bénéficie du même coup du prestige de l'ancêtre et de l'aura de puissance qu'il dégage. Puis, se refusant à endosser pour elle-même le nom du mari, elle préfère contrefaire son véritable prénom, *Laurence*, pour le transformer en patronyme de *Laurens*. L'ingénieux pseudonyme laisse transparaître une partie de cette ancienne identité, celle-là même qui ressurgit à la toute fin de *L'Amour, roman*.

L'attrait pour la filiation généalogique que révèle *L'Amour, roman* laisse poindre le besoin de se repérer affectivement et psychologiquement en prenant place au sein d'une famille. À la lumière de ses observations sur les membres qui la composent, Camille se dévoile peu à peu à elle-même et se découvre sous d'autres facettes. Le roman

affiche également une filiation littéraire dans laquelle La Rochefoucauld figure en première place et se pose en guide. La narratrice fait sienne la parole du penseur, et comme lui en arrive à la conclusion que l'amour échappe toujours aux illusions de fusion, que seuls les mots peuvent le traduire et colmater le manque. Au terme de cet assemblage de liens parentaux et littéraires que représente *L'Amour, roman* émerge finalement Laurence Ruel. D'ailleurs, ce passage du nom d'emprunt au nom réel rappelle l'évolution du genre romanesque à l'autofiction à la suite des épreuves affectives successives qui ont imposé à l'auteure une autre forme d'écriture, plus apte à dévoiler l'image brisée.

En 2004 paraissait aux éditions Léo Scheer *Cet absent-là*, essai artistique où s'entremêlent et s'éclairent brillamment une narration à saveur intime de Laurens et quelques photographies délibérément floues de Rémi Vinet. Mais voilà un titre qui laisse songeur... *Cet absent* évoqué prendrait-il une fois encore les traits de Philippe? À priori, s'agirait-il pour l'auteure de revenir sur la déchirure de la perte et sur le manque fondamental qu'elle dévoile? *L'Amour, roman* n'avait-t-il pas refermé le dossier du deuil en ouvrant sur une certaine forme de ré-appropriation de soi à travers l'acte littéraire? Après une lecture attentive, il s'avère qu'à travers cette galerie de portraits artistiques d'un vague évocateur de l'absence, se dessine d'une façon plus globale la place du signifiant manquant. Si l'auteure récidive, c'est dans cette recherche infinie de ce qui, désespérément, fuit.

Une année plus tard, soit en juin 2005, Laurens se voyait lauréate de la sixième bourse *Cioran* pour son projet d'essai *Encore et jamais*. Comme son titre le laisse

supposer, le projet présenté par l'auteure se développe autour de la thématique de la répétition, et l'on peut y lire l'assertion suivante :

« La vie, c'est des répétitions jusqu'à la mort ». Quel plaisir ou quelle détresse y a-t-il, dans l'art comme dans l'existence, à redire, à refaire, à recommencer ? La répétition, quête active ou ressassement névrotique, me détruit-elle ou m'inspire-t-elle ? Ce que je cherche, est-ce une chose anciennement perdue ou bien un objet nouveau, inconnu ? L'*encore*, ce cri du corps, n'advient-il que sur fond de *grand jamais*, jusqu'à « la seule chose qui ne se répète pas, qui s'improvise d'un seul coup et pour une seule fois » ?

Pour notre plus grand plaisir, il semble donc que Laurens n'en ait pas fini avec le récit incessant de sa fissure identitaire, puisque l'activité littéraire la re-convoque inmanquablement à ce rendez-vous avec elle-même, dans une formulation répétitive de sa vacuité existentielle, comme en témoigne un extrait tiré de *Cet absent-là* dans lequel se réitère l'obsédante métaphore :

je suis de l'étoffe dont est fait le vacant, je suis le trou où tout s'engouffre, je suis le gouffre, ça mitraille au front, il n'y a plus rien à faire, pas de pacte et point de salut : je suis de la chair à mémoire, je suis de la chair à oubli⁷⁹.

L'écriture met en mots l'abandon et, pour ne pas mourir de cette transparence menaçante, dans un mouvement circulaire, Laurens réécrit le vide, comme elle en fait le constat dans une entrevue téléphonique qu'elle nous accordait lors de la parution de *Dans ces bras-là* :

L'écriture vient du manque, de la quête du désir car, si on est comblés, on n'écrit pas. C'est une quête infinie : l'amour et l'écriture tendent tous deux vers le même horizon inaccessible, là où il n'y a pas de réponse possible. Voilà ce qui rend cette quête si belle : continuer à questionner et à désirer, même en sachant que l'aventure est vaine⁸⁰.

⁷⁹ Camille LAURENS, *Cet absent-là*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2004, p. 79.

⁸⁰ Liette LEMAY, Camille Laurens : les mots de la différence, *Le Libraire*, novembre 2000, no 9, p. 25.

Peut-être bien vaine pour l'auteure, mais nous croyons que le destinataire de cette aventure, s'il se reconnaît dans l'œuvre, s'en trouve éveillé à lui-même et se voit parfois, lorsque la magie de l'art opère, ébranlé dans sa propre quête personnelle, car lui aussi est à la recherche de signifiants par lesquels il peut « s'apprendre ». Si Laurens ne peut s'empêcher, d'une œuvre à l'autre, de questionner sa solitude, alors pourquoi le lecteur, quant à lui, ne peut se soustraire à une telle lecture? Quel obscur secret sur lui-même cherche-t-il à cerner à travers les échos que lui renvoie le discours intime de son écrivaine favorite? Au fond, quelle explication apporter au fait que les lecteurs ont quelquefois de véritables coups de cœur pour une histoire qui, à première vue, n'est pas la leur? Sans doute, s'agit-il là du dialogue silencieux entre deux inconscients qui se sont reconnus...

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres étudiées :

LAURENS, Camille. *L'Amour, roman*, Paris, P.O.L, 2003, 268 p.

LAURENS, Camille. *Dans ces bras-là*, Paris, P.O.L, 2000, 296 p.

Autres œuvres citées de Camille Laurens :

LAURENS, Camille. *Cet absent-là*, Paris, Léo Scheer, 2004, 103 p.

LAURENS, Camille. *Le grain des mots*, Paris, P.O.L, 2003, 206 p.

LAURENS, Camille. *Philippe*, Paris, P.O.L, 1995, 74 p.

LAURENS, Camille. *Index*, Paris, P.O.L, 1991, 254 p.

Ouvrages théoriques :

BELLEMIN-NÖEL, Jean. *La psychanalyse du texte littéraire*, Paris, Nathan, coll. « Nathan université », 1996, 128 p.

BRILLON, Monique. *Ces pères qui ne savent pas aimer et les femmes qui en souffrent*, Montréal, Québec-Loisir, 1999, 148 p.

DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977, 247 p.

DOR, Joël. *Introduction à la lecture de Lacan*, Paris, Denoël, 2002, 555 p.

FOREST, Jean. *Psychanalyse Littérature Enseignement*, Montréal, Triptyque, coll. « Controverses », 2001, 256 p.

FREUD, Sigmund et Joseph BREUER. *Étude sur l'hystérie*, Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1990, 254 p.

MAURON, Charles. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel : introduction à la psychocritique*, Paris, J. Corti, 1980, 380 p.

NASIO, J.-D. *Le plaisir de lire Freud*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », no 356, 2001, 160 p.

NASIO, J.-D. *L'hystérie ou l'enfant magnifique de la psychanalyse*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », no 263, 2001, 253 p.

NASIO, J.-D. *Cinq leçons sur la théorie de Jacques Lacan*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », no 203, 2001, 241 p.

NASIO, J.-D. *Enseignement de 7 concepts cruciaux de la psychanalyse*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », no 111, 2001, 303 p.

NEYRAUT, Michel *et al.* *L'Autobiographie*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Confluents psychanalytiques », 1990, 169 p.

OLIVIER, Christiane. *Filles d'Ève. Psychologie et sexualité féminines*, Paris, Denoël, 215 p.

PICKMANN, Claude-Noële. « L'hystérie et le ravage », *Actualité de l'hystérie*, Paris, Eres, 2001, 416 p.

ROBIN, Régine, *Le Golem de l'écriture : de l'autofiction au cybersoi*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 1997, 302 p.

VASSE, Denis. *Le poids du réel. La souffrance*, Paris, Seuil, 1983, 190 p.

Ouvrages périodiques consultés :

BELLE-ISLE, Francine. « Autobiographie et analyse : là où le rêve prend corps », *Études littéraires*, vol. 17, no 2, automne 1994, pp. 371-380.

FREY, Pascale. « Camille Laurens et les femmes de sa famille », *Lire*, mai 2003, p. 100.

LACHANCE, Lise. « Le roman du désir », *Le Soleil*, 25 novembre 2000, p. C-1.

LEMAY, Liette. « Camille Laurens. Les mots de la différence », *Le Libraire*, novembre 2000, no 9, p. 25.

Ouvrages de références :

BÉNAC, Henri. *Le dictionnaire des synonymes*, Paris, Hachette, 1956-1982, 1026 p.

CAZENAVE, Michel. *Encyclopédie des symboles*, Paris, Le livre de poche, coll. « La Pochothèque », 1996, 818 p.

CHEMAMA, Roland. *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse, coll. « Références », 1995, 356 p.

CHAVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT. *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982, 1060 p.

LAPLANCHE, Jean et Jean-Bertrand PONTALIS. *Vocabulaire de la psychanalyse*, 13^e éd., Paris, PUF, 1997, 523 p.

ROBERT, Paul. *Le nouveau petit Robert*, Paris, Éditions Le Robert, 1993, 2467 p.